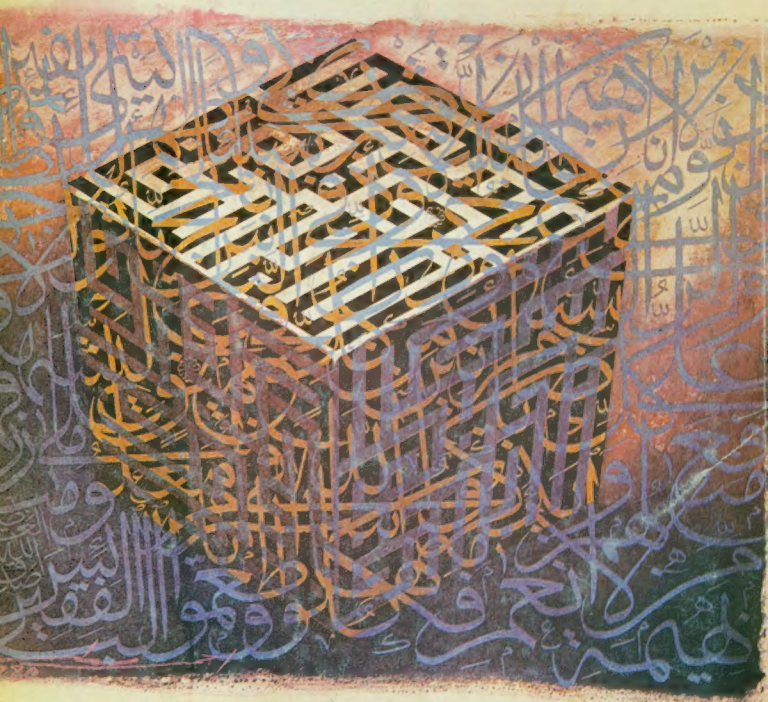
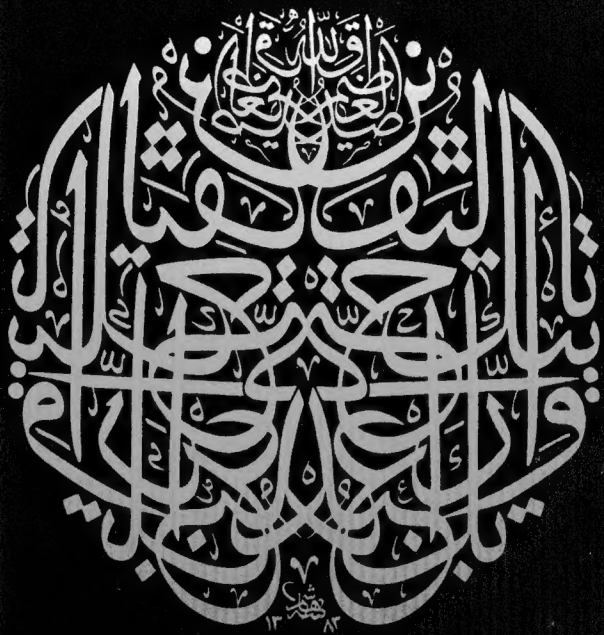


٣٨

# فكر وفن







Im Namen  
Gottes  
des  
Barmherzigen

تصدرها إترناسيونيز  
مدير التحرير : اردموته هللر

## الفهرست

- ٤ مارتن فالزر : في صحة هلدرلين . بمناسبة مرور مئتي عام  
Martin Walser, Hölderlin zu entsprechen.
- ١٧ فالتر هينك : التاريخ كمسرحية أو فن الدراما التاريخية  
Walter Hinck, Geschichte als Schauspiel
- ٢٣ التاريخ مسرح كبير . مسرحية جورج بوشر «موت دانتون»  
Geschichte als großes Theater.  
Büchners „Dantons Tod“
- ٣٠ التاريخ والحاضر . مسرحية برتولد برخت «حياة جاليلي»  
Geschichte und Gegenwart. Berthold Brechts „Leben des Galilei“
- ٣٧ حصار فيينا ، الاحتفال بمرور ٣٠٠ عام على «علم الأثرالك»  
Die Belagerung Wiens. Die 300. Wiederkehr des „Türkenjahrs“
- ٤١ اردموته هللر : الكتابة بمختلف الصيغ .  
Der Maler-Poet Günter Grass  
الأديب الرسام جوتتر جراس
- ٤٨ جوتتر جراس : الكتابة والرسم  
Günter Grass, Schreiben und Malen
- ٤٩ فارس يواكيم : خليل جبران  
Faris Yuwakim, Khalil Gibran. Zu seinem 100. Geburtstag
- ٥٤ خليل جبران : الأبناء  
Khalil Gibran, Von den Kindern  
Wie ich zum Narren wurde  
Die vollkommene Welt  
كيف أصبحت مجنوناً  
العالم الكامل
- ٥٦ الطيب صالح : عرس الزين  
Tayyib Saleh, Die Hochzeit des Zain

## مصور الفلاط ١ - ٤

- (١) أحمد مصطفي ، «بسم الله الرحمن الرحيم» ، طباعة ملونة ٣٠ X ٤٠ سم ، ١٩٨٣ ، تصوير صبحي الشاروني .
- (٢) من خط هاشم البندادي - خط الشيخ عبد العزيز الرفاعي
- (٣) «بسملة» بصورة طائر ويشكل اجاصة .
- (٤) أحمد مصطفي : «إن التفرخ الأبطال يوماً يسبقهم وعدوه مما يكسب المجد والشر» . كتي قلم الكاتب عزاً ورفعة مدى الدهر إن الله أقسم بالقلم»  
طباعة ملونة ٢٠ X ٤٠ سم . ١٩٨٣ . تصوير صبحي الشاروني

يقدم الناشر ودلر التشر شكرهم لكل من ساهم بمعموته في إعداد هذا العدد

Adresse der Redaktion: Erdmute Heller, Franz-Joseph-Str. 41, D-8000 München 40

إدارة التحرير :  
© Inter Nationes, Bonn, F. Bruckmann, München

- ٦٢ ناجي نجيب : الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد «الهجرة إلى الشمال»  
Nagi Naguib, Die Identitätsfrage in der traditionellen Gesellschaft und nach der „Auswanderung nach dem Norden“
- ٦٩ فن البعد الثالث . تماثيل بابلو بيكاسو في المعرض الوطني ببرلين  
Abenteuer in der dritten Dimension, Die Plastiken Pablo Picassos in der Berliner Nationalgalerie
- ٧٤ مارسيل رايش رانتسكي : الشر سر خفي  
جائزة نوبل للأدب هذا العام  
Marcel Reich-Ranicki, Das Böse als Mysterium,  
Zum Literatur-Nobelpreis dieses Jahres
- ٧٦ الحوار الأوروبي العربي . ندوة هامبورج  
٧٧ أرنولد هوتنجر : نظرة على المؤتمر الحضاري المشترك  
Der Euro-Arabische Dialog  
Arnold Hottinger, Nebeneinander oder Miteinander
- ٨٤ محمد دريدي : اللقاء الحضاري في هامبورج من منظور آخر  
Mohamed Dridi, Das interkulturelle Treffen in Hamburg aus anderer Sicht
- ٨٧ فرانز ج . كالتنباشر : المجموعات الشرقية في مكتبة الدولة في بافاريا  
Franz-Georg Kaltwasser, Die orientalischen Sammlungen der Bayerischen Staatsbibliothek
- ٩٠ فنون الأناضول عبر خمسة آلاف عام  
Anatolische Kunst aus fünf Jahrtausenden,  
Die 18. Europarats-Ausstellung in Istanbul
- ٩٦ ندى المشتوق رودى باريث  
Nachruf auf Rudi Paret
- ٩٩ عالم الكتب  
Buchbesprechungen
- ١٠٠ كامل إبراهيم : الخط العربي  
Kamel Ibrahim, Arabische Kalligraphie

## Umschlag S. 1 – 4

(1) Ahmad Mostafa: „Im Namen Gottes des Gnädigen, des Barmherzigen“. Farbiger Druck 3 x 40 cm. 1983, Photo: S. Scharuni

(2) Kalligraphien alter Meister.

(3) Basmala, Die Formel „Im Namen Gottes ...“ in zwei verschiedenen figurativen Formen.

(4) Ahmad Mostafa: „Rühmen sich die Helden ihrer Schwerter, so ehrt den Schreiber, daß er seine Feder zückt, denn Gott hat mit der Feder geschworen“. Farbiger Druck 20 x 40 cm, 1982, Photo: S. Scharuni.

تظهر مجلة «فكر و فن» العربية موقعا مرتين في السنة : الاشتراك : ١٢ مارك ألماني ، النسخة الواحدة : ٦ مارك ألماني  
ثمن الاشتراك المخفض للطلبة : ٧,٥٠ مارك ألماني . تُقدم طلبات الاشتراك الى د.اب. القش

الطباعة : F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München  
صف المروءة : Orient-Satz, Berlin

## في صحبة هلدراين

بمناسبة مرور مئتي عام على مولد فردريش هلدراين

ولكن هل يأتي الفعل ، كما يأتي الشعاع في ثيايا السحب ،  
هل يأتي ناسعاً وناسجاً من الأفكار ؟  
هل تتبع الشعرة الكتابة الهادئة  
كما (تفعل) الورقة المظلمة في البستان ؟  
(هلدرلين في قصيدة «الآلان» ١٧٩٩)

يخالجني الشعور أنني قرأت الكثير حتى الآن عن «هلدرلين»  
وعلى الرغم من ذلك فإن مجمل ما انتهيت إليه هو الشعور  
بأنني قد التقيت به بدرجة أو أخرى ، ولكن من العسير أن  
يقرأ المرء قصائد «هلدرلين» دون استعداد نفسي ما .

من الجسارة أن ينتزع المرء بعضاً من سطور قصائده المتأخرة  
ثم يقوم بالتظهير لها أو بوضع تفسيراته على أساسها . ومن  
الغريب أيضاً أن يتحدث المرء عن «هلدرلين» من خلال  
تأمل بعض الكلمات المفردة في قصائده .

على أي أفضل المفسرين المترددين على الوعاط المتشدقين .  
وعلى الرغم من ذلك فإن المفسرين المترددين عرضة للوقوع  
في شباك مفردات «هلدرلين» الثرية بالمعاني . هم عرضة لأن  
تصبح تفسيراتهم هكذا تحصيل حاصل .

وبإيجاز فمن العسير أن ندخل في علاقات مباشرة مع أبيات  
وقصائد «هلدرلين» ، ومن الخطأ في نفس الوقت أن نقرأه  
سريعا وأن نطرحه جانباً .

ما معنى القول إن «هلدرلين» عاش في زمان قد ابتعد فيه  
الإنسان عن السماء وأنه مهد التربة لعودة «الإله» ؟

ما معنى القول إن «هلدرلين» في هذا البيت أو ذاك لم  
يتنبأ بتغير العلاقات التاريخية الاجتماعية فحسب ، وإنما

قد نستطيع التفرقة بين قسيتين من الشعراء ، فئة تحتل على الدوام  
بؤرة الاهتمام وتعرف مكانها في الزمان والمكان . تبدو حياة هذه  
الفئة من الشعراء كنتاج من المواقف والمناسبات ، هؤلاء الشعراء  
يملكون ناصية حياتهم كشعراء . موقفهم من التاريخ هو موقف  
للمعارض والانتهازي . في البداية هم رواد الجديد وفيما بعد  
حملة التراث . موهبة هؤلاء الأدباء موهبة حسية سليمة لا تعرف  
الجدوح ، ومن هؤلاء ينبع الشعراء الكلاسيكيون .

أما الفئة الأخرى في فئة الحيارى غربي الأطوار (أو الشواذ) .  
هؤلاء يعانون من القلق وعدم الرضا بالنفس ، وهم عادة أو  
لهذه الأسباب بلا نجاح ، فالجميع يحب أولئك الذين يحيون  
أنفسهم ويقف حائراً أمام أولئك المنطوين والغرياء في حياتهم وفي  
انفعالاتهم . على أن هؤلاء يجدون أولاً بعد موتهم قبول الناس  
وحبيهم ، فقد عاشوا في حياتهم الكثير . هؤلاء الشعراء عاجزون  
عن تكوين مفهوم واضح عن أنفسهم ، فعندما يقولون «أنا»  
يعنون شيئاً آخر غير هذه «الأنا» .

من الواضح أن «هلدرلين» ينتمي إلى هذه الفئة الثانية . فمن  
هو «هلدرلين» ؟ هو وفقاً لما هو شائع : الشاب المنكسر  
صاحب الرؤيا ، الشاعر ، والنبي ، والفضيحة التي غشاهها  
الظلام وهي على قيد الحياة . وتكرر هذه السمات بشكل  
أو آخر في لغة المتخصصين في الأدب .

بتخبر علاقة الانسان بالاله وبصوته من تلك الغفوة الطويلة ، غفوة البد عن الإله ، وغفوة العزلة والوحدة . لعل هذه الجمل التي أوردتها تحتل السرد والاحتباس . ولكن هناك تراناً طويلاً من تلك المقولات المهمة التي ينثرها الدارسون والعلماء حول «هلدرلين» .

يستطيع المرء أن يمضي حياته في تغليب عبارات «هلدرلين» وترديدها بشكل أو آخر من جديد .

لم يعيش «هلدرلين» كما عاش جوتيه في «قايمار» في إطار مجتمع الصفوة ، وإنما عاش شاعراً فحسب . ومن الغرابة على أي حال أن نردد كلمات «هلدرلين» عن الآلة وكأننا نؤمن بهذه الآلة أو كأنها مدركات تتحدث إلينا ، في حين أننا في الواقع قد ابتعدنا عن ذلك جميعه . مثلنا كمثل هؤلاء الشعراء المناقنين الذين يفهمهم «هلدرلين» بأنهم من «المراثين» ، ويدعوهم ألا يتحدثوا عن الآلة ، فهم يملكون ناصية العقل ، ولا يؤمنون بالآلة ، وهو ما ينطبق علينا الآن . فلندع هذه الجمل والكلمات جانباً ، فاللغة التي قد نبعت منها قصائد «هلدرلين» لها شروطها ومسبقاتها التاريخية الملموسة . لقد بدأ «هلدرلين» بداية واضحة واستجابة للحظوة المحيطة به استجابة مباشرة ، ولكنه سرعان ما رأى أن يكف عن هذه المباشرة وأن يحد منها .

لم يمر «هلدرلين» بخبرة ما ، فينقل الخبرة مباشرة أو ينفعل بها شعراً . لقد رأى أن يصب مقولاته في قوالب شعرية صارمة ، واستغنى عن الاستجابة المباشرة ، استغنى «بالمشروع الشعري» عن التعبير عن التجربة في صورتها الشعورية المباشرة .

لم يشغل «هلدرلين» شي . ما كما شغله المستقبل ، والمقصود هنا مستقبله هو كشاعر . أراد أن يكون في شرة «كلوبشوك» Klopstock . ومن ثم كان موضوعه «الشرف» ، و«القدس» ، و«أكليل الغار» ، و«الطريق الجسور» .

ولكن هذه «الأنسا» التي تندفع هذا الاندفاع الى المستقبل ينقصها التماسك والثبات ، وتتحرف دوماً عن الطريق الجسور .

في كل مرة تصاب فيها هذه الأنا بالفشل ، تنتقل التقصيدة من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب وتتمت «أنا الشاعر» «بالضنف» ، و«الفقر» ، و«الصالة» . هذه هي «الذات» الوحيدة التي استطاع «هلدرلين» أن يكونها إزاء العالم المحيط .

شعور الغربة هو الدور الأول الذي كان عليه أن يتقمصه . هرب «هلدرلين» الى الطبيعة محاولاً أن يبرأ من هذا الدور ، وقد نصح في ذلك فترة و«استطاع أن يجد نفسه» ، كما تقول إحدى قصائده . ولكنه كان يدرك جيداً أن عليه أن يحوز إكليل الغار حتى يبرأ من مرضه .

يخاطب «هلدرلين» الطبيعة فيقول : «أيتها الطبيعة ، إن ابتسامتك هي التي» («العنين الغائب» ) . ولكنه يقول في خطاب له : إن شعور الكدر والوحشة الذي يخالجه ينبع من طموحه الفاشل .

من الواضح أن شعوره بذاته قد أصبح مملقاً بنجاحه في المستقبل . ونراه من عالم إلى عالم يقول في قصائده ثم في خطابه : إنه يرمع الكف عن قرض الشعر اذ لم ينل الاعتراف الذي يريحوه . مرة بعد أخرى يكتب «هلدرلين» الى أمه القلقة وإعداداً لهاها أنه عما قريب سينظم في سلك رجال الدين (أي سيصبح قسيساً) وأنه سيتزوج ، ولكن قلتر كه أولاً أن يحاول محاولة أخرى وأن يجرب طريقه الخاص . ولاحقاً مرة بعد والدته بذلك خلال عمله في مسرحيته «موت أمبادوقليس» Empedokles . لكنه يتابع هذه المحاولات رغم خيبته ، يتابع بلا كيان ذاتي واضح ، ويكتب في هذه الفترة الى صديقه «نوفيسر» الذي كان يتعاطى الشعر ويعمل قسيساً في نفس الوقت فيقول : «إن شعورك الذاتي يرتكن الى عمل ونشاط مفرح ، ومن ثم فإن فجيعةك ليست كبيرة إن لم تصبح شاعراً» . إذن فجيعة عظيمة إن لم يتبح في أن يكون شاعراً .

إن أحادية هذه النظرة وما تسم به من إطلاق توضيح الأفكار القرية التي كان يعاني منها «هلدرلين» ، وتشير الى بوادر الداء الذي كان سيعاني منه فيما بعد ، فهو بين خيارين قهريين : إما الحصول على الاعتراف وإما الاستسلام للهنزيمة والدمار .





هـلدريـن في الثـلثة والعشرين من العمر .

برج هلدراين بمدينة توبنجن (عام ١٨٥٠) .

والحديث هنا ليس حديثاً خاصاً عن «أنا الشاعر» المجرّوحة» ، فهذه الغربة هي شكوى من الوضع السياسي العام .

في قصائد «هلدراين» يرتقي «الشاعر» الى المكانة والى «الوظيفة» التي أنكرها عليه المجتمع . ومن قصيدة الى أخرى يحتفل «هلدراين» بـ «صورة الشاعر» Dichter-Figur ويغلفها بألوان جسورة ، تكاد تخفي تماماً أن «أنا» الشاعر الحقيقية بلا نجاح أو شهرة وإنما تعيش في عزلة .

في مدينة جوتنجن بدأ «هلدراين» التعمير عن هذه «الأنا» للمزقة بين الماضي والمستقبل ، بين حضارة الأفريق وبين تحقيق الذات في المستقبل ، وحاول أن يعقد الصلة بين هذه «الأنا» وبين الحاضر . ثم كانت الثورة الفرنسية ، فجذبت اهتمامه ونهته الى الحاضر ، وهو يكتب في هذه المرحلة الى شقيقته فيقول : «فصل للفرنسيين أولئك المجاهدين من أجل حقوق الانسان» .

بعد رحلة قصيرة الى سويسرا يحس أنه قد التقى في جبال الألب بتراث يتنشق حرية أكبر مما قد عرفه في بلاده ،

ليس مرض «هلدراين» في هذه الحالة مصيراً مقضياً لا مهرب منه ، كان من الممكن حتى عام ١٨٠٢ على الأقل أن يتراجع هذا المرض ، بل كان من الممكن أن يبرأ من علته ، وذلك - بتعمير مبسط - من خلال الحب ، الحب أيضاً في صورة اعتراف الرأي العام به كشاعر .

هذه الحياة الموجلة على الدولم ، هذا التوتر اللانهائي في انتظار الأمل ، هذا الوجود الذي لم يكتمل ، هذا هو الشرط الأول لما أصاب «هلدراين» .

حاول «هلدراين» في هذه المرحلة أن يصيغ أمله في صورة «برنامج عمل» ، ولكنه مضى من عم الى عام يعاني من كونه مجبولاً ، بلا اسم .

في البداية كان يخفي هذا الاحباط ويشكوه فقط في خطاباته ، ونلمس في قصيدته الشعرية «إلى الألمان» An die Deutschen كيف ضاعت منه هذه «الأنا» ، بل انه يتحدث الى نفسه بتعمير التكلم باعتباره صاحب البصيرة المسكين الذي لا اسم له ولا مصير .



عن ثورته ، ولكنه لا يعبر كسياسي أو رجل من رجال الفعل وإنما يعبر من خلال الشعر ، فروحه الشاعرة تحلق مع الثورة . لا شك في ذلك . فهو لا يستطيع تحمل مسؤولية الممل . هو في ذلك مثل بطل قصته «هيبيريون» Hyperion لا يستطيع أن يتحمل عبء العمل ، فلم يكن من أنصار العنف والاندفاع وإنما كان ثورياً بالمقل والشعر . وبالمثل نراه يطور شخصية «أمبادوقليس» Empedokles فيجعل منه روحاً للتضحية فحسب .

كان شاغل «هلدرلين» الأول في التسعينيات من القرن الثامن عشر هو معرفة وظيفته وشخصيته كشاعر فحسب .

«أمبادوقليس» كما يقول «هلدرلين» ولد شاعراً ، فطبيعته هو أن يتطور إلى «الأعم» و«الأشمل» ، كي يصل إلى ذلك «الوعي الشامل» الذي ينظر فيه الشاعر إلى «الكل» . هذه العبارات هي بمثابة اعترافات ذاتية : «الوعي الشامل» ، «النظرة إلى الكل» ، «الميل إلى العام» ، هذه جميعاً تمثل على الأقل جزءاً من برنامجه كشاعر .

في خطابه يقول «هلدرلين» : إنه يشعر ببعض التجمل من جنوه إلى العام . وقد انتدعه شيلر لهذا المنحى . ولكن «هلدرلين» يطور بالتدريج مفاهيم يتخفى من خلالها وجهاته العامة وبررها ، وهو على أي حال يرفض مفهوم التجربة الشعرية (الشعر كشعور) ، في التعبير عن النفس في الشعر . فقد أوتى أن النهل من تجاربه الخاصة ومن كيانه الذاتي غير كاف لتحقيق مفاهيمه الشعرية . كان يريد تحقيق الوعي الإنساني الشامل في شعره . ولم يكن له أن ينهل من أعماقه أو من ذاته فحسب ، فلم تكن ذاته ثابتة أو واضحة . كان بطبيعة الحال يسعى إلى هذه «الذات» أو «الأنأ» ، ولكن تكوين هذه «الذات» كان متوقفاً على المؤثرات الخارجية والصدى الخارجي . كان عليه أن يرى نفسه في غيره ، وهذا مصير كل إنسان . ولكن «الذات» أو «الأنأ» المنفردة طريق أوروبي مسدود . ليس بمقدوره أن يعرف نفسه إلا بالتعبير عنها ورؤيتها في «الغير» . ومن البديهي أنه قد اضطلع في البداية وحاول أن يجد نفسه بين الناس .

ويمكن أن نتخيل أنه قد توقع أن يجد من أصدقائه ذلك الصدى الذي كان من المسير أن يجده من «الوطن» ،

وليس من الغريب أن نراه يتهالك أولاً على الآخرين مؤملاً أن يجد بينهم الاعتراف والتأكيد لذاته النامضة . ولأنه لم يجد علامات خاصة أو عامة يستطيع من خلالها أن يؤكد ذاته كان من الطبيعي أن تتقلب الأمور وأن يحس دائماً بالاضطراب والقلق . الاستثناء الوحيد لفترة طويلة هو علاقته بالسيدة «جوتار» وربما أيضاً صداقته مع «سنكير» . وثرى كيف أن تجربته تدفقه من جديد إلى أحضان الأم والأخت وأخيه غير الشقيق ، فهو يكتب إلى شقيقته فيقول : «لني أشعر ذلك الشعور الذي تحسه قطعان الماشية في الحقول في تضم وتقف جنباً إلى جنب عندما تمطر السماء وعندما تقصف الرعود ، وبمرور الأعوام عندما يحس الإنسان أنه يزداد عمراً ويزداد وحدة فانه يعود إلى هذه النفوس التي عرفها من قبل» .

كان «هلدرلين» في الثامنة والعشرين من العمر عندما خط هذا الخطاب .

نلاحظ كيف أن «هلدرلين» في خطابه يتحدث بوعي وتوافق شديد مع الشخص الذي يكتب إليه . ومع ذلك فهناك موضوع واحد يتكرر بوضوح في جميع هذه الخطابات ألا وهو الضيق والهدوء ، فهو يشكو بنفس الألفاظ على الدوام ، أنه في حالة مستمرة من الانفعال والتوتر والتأرجح بين «المد والجزر» ، بين الأمل والذكرى ، وأن محاولة إنقاذ نفسه تشغله بلا انقطاع ، وأنه يكافح على الدوام من أجل المعزى والمعنى «الثابت» .

كانت هذه الظروف المعيشية هي الأساس الذي قام عليه برنامج عمله . ولأنه لا يستطيع أن يعاني وأن يجتهد بنجاح وانتظام (كما كان يفعل جوته في «فايمر» ) ، فطريقه مليء بالمخاطر والمخاميل ، لذا نراه ينظر إلى ما تتسم به أحداث التاريخ من تقلبات ، في النظم والأخبار ، من ارتفاع ثم فناء ، نظرة «تراجيدية» باعتبارها الأقدار التي لا بديل لها في هذا الوجود . هذا هو منحاها للتعبير عن العام ، تصوره لاندالم الدوام ، وهذه هي طبيعته الجدلية . وعلة ذلك «تخوفه من المادة» التي يعالجها ، تخوفه من أن يكون «شاعراً بلا مضمون» فحسب . على أن هذه النظرة تجبره في نفس الوقت على رؤية الواقع في استمراره وتغيره .

الأحداث . ففي تسقط من الحساب ثورت الغضب التي كانت تجتاحه ضد الأم والأخت ، ثم نقله بعد نوبة من هذه التوبات في عربة الى «توبنجن» واعتاده بأظفاره على مصاحبه في العربة ، ثم الباسه قميص المجانين وقناع الوجه في مصحة «توبنجن» .

بدأ المرض في مرحلة مبكرة من حياته ولم يكن حادثاً فاجأه عام ١٧٩٥ . ويصفه صديقه «ماجيناو» بعد عودته من «توبنجن» الى «نورتنجن» فيقول : «إنه يبدو بلا شعور بمن حوله وكأنه ميت في الحياة» . وليس في هذا مبالغة ، ففي سبتمبر ١٧٩٥ يكتب هلدلين الى شلر فيقول : «أشعر كثيراً اني لست انساناً نادراً ، فبدني يقشعر من برد الشتاء الذي يحيط بي . سمائي من الحديد ونفسي من الحجر» . ومنذ ذلك التاريخ تكرر كلمات بعينها في قصائده مثل : «وحيد» ، «بارد» ، «بلا صدى» ، «محمود اللسان» ، «أصم» . وتشمل ألفاظاً أخرى مثل «معدني» . . «حديدي» (بمعنى «قاس» أو بارد) .

في هذه الفترة استطاع أن يكون صلات مع الطبيعة ، صلات تبادل هارموني تسم بالحرارة والحيوية تقيه من التفكك والانفصام . كانت الطبيعة من خلال تربيته الدينية المسيحية ومن خلال الفلسفات المثالية ( «شيلنج» و«شيلر» و«هيجل» و«فشته» ، كانت الطبيعة بالنسبة له شيئاً غامضاً مجهولاً ، واستمر ذلك الى الفترة التي بدأ يكتب فيها «أنشيد توبنجن» للتعبير عن هذه العلاقة .

طور «هلدرلين» لغة تتوافق مع مجته : فالقتصاد لا يحسّ المروج وإنما يخلع عنها ثوباً ، والمروج «عارية» . والطبيعة تقف أمام «هويروس» وقد «رفعت حجبها» . وتوصف الطبيعة بأنها «شاملة» وحاضرة في كل زمان ومكان ، ومميزة «لكل شيء» ، وولاعة الحياة «لكل شيء» .

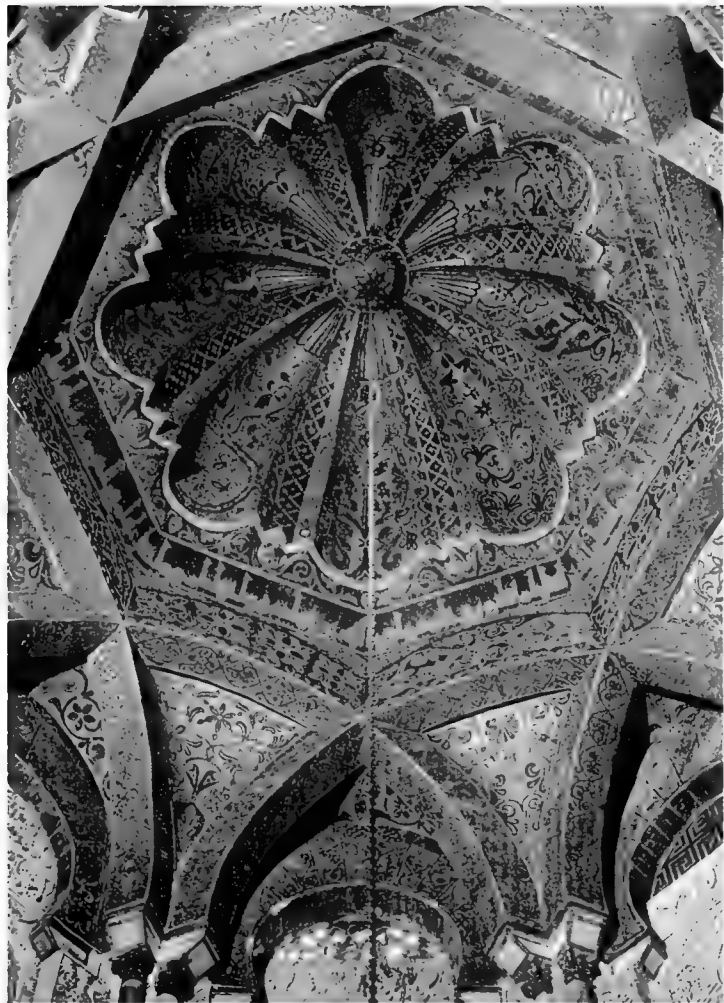
ونلاحظ أنه يستخدم لفظاً بعينه للتعبير عن الطبيعة وهذا اللفظ هو «الإنشام» ، في حين لا يرد هذا اللفظ في مقطع ما منسوباً الى الانسان . فمقتد الفترة التي قصاها «هلدرلين» في «توبنجن» لا يرد هذا اللفظ مقترباً باسم

يكتب «هلدرلين» فيقول : «لأنني فإن وقابل للاقتراض أكثر من غيري ، فلا بد لي أيضاً أن أحاول أكثر من غيري أن أجد المزايا في تلك القوى المدمرة التي تهددني ، عليّ أن أخذ هذه القوى ، لا كما هي ، ولكن من حيث إنها تستخدم حياتي الحقيقية ، عليّ أن أنظر إليها كشيء لا غناه عنه ، كشيء لا أستطيع أن استغني عنه ، وعليّ أن استوعبه في ذاتي» فهو قد يشبه في هذا موقف «فرائر كافكا» ، وعلى أي حال فإنه يتغلغل بهذه الطريقة في «روح الشعر» . وما يسميه هكذا وصف لتطور الانسان من وجهة جدلية أو دياليكتية .

لم يستمع «هلدرلين» خلال دراسته في الدير من صديقه هيجل الى وجهة النظر هذه فحسب ، وإنما انفعّل بها أيضاً . لم يكن «هلدرلين» مثالياً ، ولم تكن الطبيعة في نظره كما هي في نظر هيجل شيئاً قد تركه العقل الانساني خلفه ، أي مجالاً قد كف عن الحركة . على العكس من ذلك تتكرر في قصائده عبارة إنجاز الشهيرة : «إن الطبيعة تمر خلال التاريخ» أي أنها ليست خارج التاريخ ، وليست شيئاً شامخاً مستقلاً عن التاريخ .

جميع هذه المؤثرات تقوم بفعلها في نفس الوقت ، وهذه صعوبة ليست بقليلة حين نحاول تصوير موقف «هلدرلين» : الثورة الفرنسية ، خيبة الأمل ، فليس لهذه الثورة صدى في الوطن ، شعور العجز أن الانسان يتابع هذه التطورات كمترجم فحسب ، عدم الاعتراف بالشاعر من معاصريه الألمان . أو بتعبير آخر : هذه الحياة للوجلة ، ثم تقلص العلاقات المختلفة الى مجرد علاقات قرابة أو علاقات أسرية ، وخاصة بعد خيبتها في الحب وانفصام عرى الصلة التي كانت تربطه بالسيدة جونتار ، الاستغناء بالطبيعة والماضي والمستقبل عن الحاضر . وتشكيل «مشروع الشاعر» على هذا الأساس . ومن خلال هذه العوامل والشروط جميعاً : تقاوم مرض الشاعر ثم تأزم هذه العوامل ذاتها بفعل المرض في مراحله المتأخرة .

المرض هو من أسباب ومكونات أسلوب «هلدرلين» ، ولا معنى للقول أن «هلدرلين» قد غلفه ظلام العقل أو أصيب بالجنون . مثل هذه الأحوال تتجاهل الكثير من





نموذج قماش قطنان من القرن الخامس عشر أو السادس عشر .

جامع قرطبة ، من روائع الفنون الإسلامية في إسبانيا .

بداىء بناء الجامع في عهد الخليفة عبد الرحمن الأول ، ووسع في عهود خلفائه ،

جامع قرطبة ، من روائع الفنون الإسلامية في إسبانيا .

بداىء بناء الجامع في عهد الخليفة عبد الرحمن الأول ، ووسع في عهود خلفائه ، وهو ينحلي الآن مساحة 174 × 107 م<sup>2</sup> .

عن كتاب فرانيسكو جيريني «الاسلام في أوروبا» ، دار نشر ليست .

الانسان . لا تبسم الطبيعة فقط وإنما يتسم أيضاً الأثير والهواء والنفس والالهة .

يكاد يتحول بذلك لفظ الاتسام الى علامة امتياز أو رتبة في قصائد «هلدرلين» المتأخرة . ونحن ترد هذه الكلمة فحين نعرف أنها تعني «الإله» ، ولكن ما هو «الإله» ؟ قد تعني أحياناً العلاقات التي تربط الأخ بأخيه كما تربط ذوي القرى .

في شذرة شعرية من أعماله الأخيرة نقرأ هذه الأبيات :

«ما هو الإله ؟ شيء مجهول ، ولكن هذا الوجه ثوري للامع والصفات السماء منه ، والبرق والغضب من الإله . وكل ذلك واحد لا تراه العين . . . ويتعطل غيره ، ولكن الرعد المجدد للإله»

ونستطيع القول إن «الاله» هو كل شيء ، كل شيء يتوجه إليه أو يميل إليه ، كل علاقة ممكنة ، وكلما ضعفت قدرة «هلدرلين» على المقاومة وأصبح أعزل ، تضخمت هذه الظواهر وعظم الاله . ولن نجد لفظاً آخر يتكرر على هذا النحو وبهذه الوفرة في قصائده الأخيرة مثل لفظ : الله ، الاله ، والهي . تتكرر هذه الألفاظ في قصائده الأخيرة نحو ٣٢٠ مرة ، وتتبعها في المرتبة التالية ألفاظ : سما ، سمائي ، ويتكرر ٢٨٠ مرة ، وفي المرتبة الثالثة لفظ : حب ، ويتبعه لفظ : الحياة ثم ألفاظ : للمحي ، والذهاب ، والنهار ، والنظر ، والرؤيا ، والانسان ، والزمن ، والقول ، والتسمية ، ثم ألفاظ : الأرض ، والروح ، والفرقة . ولن نفهم شيئاً عندما نكتفي بالقول : إنه صار مؤمناً . فقد كان لا شك مؤمناً وكان كذلك بمعنى شامل ، فقد نظر الى نفسه كجزء من حركة شاملة ، وكفرد لا بد أن يندمج في المجموع ولا ظل بلا حس ، أصم بلا صدى .

لقد لاحظ الطب النفسي مقدار الحساسية الكبيرة للمرضى إزاء العالم المحيط بهم وكيف أنهم بلا حول أو قدرة لدفع الأذى عن أنفسهم . ولاحظ الطب النفسي أيضاً قدرة هؤلاء الأشخاص على الشعور بالأعماق والوصول الى أعماق يصعب على الفرد العادي أن يصل إليها أو يفهم مكنونها ،

فهؤلاء المصابون كما يقول الطب النفسي يكونون وعياً غير عادي ، بالمعاني ويميزون الأشياء .

في دائرة هؤلاء المصابين يقف «هلدرلين» ، فهل يقلل من قدره أنه قد حاول أن يستعطن من هذا المرض الذي أصابه قدرات جديدة ؟ الاختلال النفسي كما يذهب فرويد ليس مرضاً فحسب ، وإنما أيضاً محاولة للشفاء والتغلب على المرض . فاعتكاف «هلدرلين» وعزله عن الناس هي محاولة للبرء من المرض ، وبالمثل فمحاولة الضخمة للتواصل مع الطبيعة والتاريخ هي أيضاً محاولة من أجل الشفاء .

هكذا كما اعتقد أصبحت ظواهر الطبيعة بتزايد مستمر من مكونات التواصل الهامة في عالم الوحدة والعزلة ، بل من الغريب أنه لم يقع فريسة الجمود والتبليد في مرحلة مبكرة ، وإنما حاول على الدوام أن يعيش في حركة التواصل هذه ، واستطاع أن يرى الطبيعة متحركة منفعة ، لأن يتعبد في محرابها فحسب ، ففي قصائده التي تتكرر فيها ألفاظ «الله» ، الآلهة ، والهي ، وسمائي» ترد كلمة «الصلاة» ثلاث مرات فحسب .

الآلهة هكذا ليست من المنزلآت أو موحيات السماء ، وإنما قوى نابضة صائرة يستجيب لها الانسان بالاجلال . وعلى الانسان أن يستوعب هذه القوى كي تحيى . فألبته السماوية ليست كائنات في ذاتها . لا بد من الانسان أو «الشخص الآخر» كي تعرف الآلهة ذاتها وتشر من جديد بنفسها أو كي تصل الى الوعي بنفسها .

علينا أن نأخذ هذا التفكير النامي المتحرك مأخذ الجد ، فليست في هذا التفكير تلك الثنائيات الجامدة : ثنائية الروح والمادة ، الفن والحياة ، الفن والواقع . لم ينظر «هلدرلين» الى هذه العملية المتطورة كفكرة فحسب ، فهو يسخر في مسودة مقال له بأولئك الحكماء الذين يعيشون في الفعل وحده ويتجردون في الفكر فحسب ، كي يصلوا سريعاً الى الوجود الخالص الصرف ، وينتهوا سريعاً من كل حركة .

يشعر «هلدرلين» شعوراً طافياً أن هذه الحركة أو هذه العملية المتطورة قد ملكت عليه نفسه ، وهو يشعر أن عليه مسؤولية كبيرة . فلكي تحيى هذه الحركة ، تحتاج الى

الوساطة بين أطراف عملية التواصل . والشاعر ليس فرداً منفرداً ، فهو كشخص منفرد لا معنى له ، فكلمة شاعر تعني منهة أو عملاً وسيطاً في مشروع تواصل بين الكثيرين .

وكذلك فإن أنشيد الشعر توضع من أجل «الوطن» ، ولكن ماذا ينقص «الوطن» أو ماذا يعاني «الوطن» ؟ أيعاني من البعد عن الآلهة ؟ ما هي التهمة التي يوجهها «هلدرلين» إلى الألمان ؟ إنهم يلتصقون بذواتهم ، وهم عاجزون عن رؤية أنفسهم في الغير ، وعن اختبار أنفسهم مع الغير ، إنهم يرضحون تحت «مكاسبهم وتجاربهم» حتى الموت ، فهم يعانون من نقص القدرة على التجربة . ويقول أيضاً :

«إن النظام الجمبوري في مدتنا قد انتهى وأصبح بلا معنى لأن الناس ليسوا بحاجة إليه حتى يعبروا بعض الشيء عن أنفسهم» .

نظر «هلدرلين» إلى الرايخ من حوله فرأى أن نظامه السياسي قد أصابه الخلل والتفتن ، ورأى أن النظام السائد سواء كان نظاماً مسيحياً أم نظاماً اقتصادياً برجوازيًا إنما يقوم على علاقة «السيد بالعبد» وعلى الاستغلال ، ومن ثم أصبح موضوعه الأحياء والتخير والتأثير والدفع ، ووسيلته للتعبير عن ذلك هي القصيدة حيث تحري عملية التفاعل المطلوبة .

لم يعتمد «هلدرلين» يوماً ما عن مضمون الثورة الفرنسية كعملية مستمرة متطورة .

ولا أعتقد أيضاً أننا نتجنب الحق حين نقول إن هدفه من هذه التصانيد كان شخصية الشاعر فحسب ، فهو يقول في روايته «هيبورون» : «إن القلب يمارس حقه في نظم الشعر وكما يفتح أمامي الماضي ، تفتح أيضاً أبواب المستقبل» . فكتابة الشعر بهذا المعنى هي سلوك عام ، وعدم استسلام للحظة العابرة . وأعتقد أن كل إنسان يعيش في الماضي والمستقبل أكثر من عيشه في الحاضر ، هو إنسان «شاعر» . كذلك الشاعر ، مثل الإله والآلهة وفقاً لهذا ، فهو شخص متطور متخير ومنفعل ، هو بتعبير بسيط حلقة اجتماعية في عملية التواصل بين الماضي والحاضر . وكل منا يرى المستقبل مقلّداً عليه دون انقطاع ، وكل عرضة على الدوام أن يخلد إلى السكينة وأن يحجب عن نفسه رؤية

الجديد والقادم والمقبل وأن ينحصر في قوقعة النظام القائم وأن يستعير شخصيته من هذا النظام وأن يدور في نفس الحلقة وأن يخلد إلى الجمود .

على الدوام يرفع البعض راية التفوق من للمستقبل ، ويريدون لنا أن نعيش في هذا التفوق . هؤلاء هم أصحاب الأمر والنهي أو تلك البرجوازية المسيطرة ، فهي تريد منا أن نكون شركاء لها أو متآمرين معها ، تريد منا أن نخاف من التخير ، وقد نجحت في ذلك ، فحين نخاف . نخاف بحيث لم نعد نعرف أنفسنا من طوнок السكون والفقر ، ومن ثم نتجهد في البحث عن بدائل جنونية لنموض أنفسنا عما نفتقده ، وكى نحس بذواتنا بعض الشيء . ولأن المجتمع لا يمثل مصالحنا ولا يسير وفقاً لمصالح الأغلبية ، ولا يسمح لنا أن نشعر بأنفسنا بالقدر الكافي في مجال ما من المجالات لهذه الأسباب فحين نشديدو الحساسية ونشديدو العداء لبعضنا . بمعنى آخر نحن فريدين ، نحن ذوات منزوعة ، لا نجد الطريق إلى بعضنا ، لا نتعرف على أنفسنا من خلال الحركة وإنما من خلال السكون . ومن ثم فحين نعيط أنفسنا بالمتنوعات والمحفورات ونخشى المستقبل ، وبالمثل فحين نشديدو التوتر والأندفاع إلى العمل والمثابرة ، لا نكتشر بالغير ولا نبالي ، وفي نفس الوقت نعانى من الحرن .

لقد غلش «هلدرلين» هذه الأحقاد في تتابع قاس مستمر . عرف خطر الجمود والسكينة . ولوعه هذا الخطر حاول أن يحطم الجمود ، وحاول أن يعيش في الحركة وأن يفقد نفسه فيها .

في الغرفة التي كان يقطنها «هلدرلين» في «هومبرج» نراه يعلق على الحائط خرائط العالم . كان يعلم أن تحول «الوطن» قد يؤدي إما إلى الغاب (الأرض المغفرة) أو إلى شكل جديد ، وكان يعرف أن الإنسان في عملية الاختيار هذه لا يمكن أن يقف محايداً . واستحضر في مخيلته أيضاً «عيد التصالح» واحتفالات الزمن المقبل .

هذه هي إستوتويسا «هلدرلين» .

حاولت فيما سبق أن أعلم منه ، وأحسب أنني قد قاربت الآن نهاية حديثي ، وأعتقد أننا نواجه اختصاراً تاريخياً . قد



ان الشيء المميز كما يقول أن هذه الأطراف المتخصصة «يواجه بعضها بعضاً كشخص بالمعنى الضيق للكلمة وكخاصة مرمومة، بحيث يظل الجدل بينها مسألة شكلية». .  
أكتفي الآن بهذا القدر من أقوال «هلدرلين»، ولكن معنى أن نستوعب «هلدرلين» هو ألا نقف حيث نحن وألا نكتب النقائص التي تتبع من الموقف الحاضر، بمعنى ألا نخدع أنفسنا، أن نحاول من خلال هذه النقائص أن نعرف أنفسنا وأن نكون هذه الحياة الجديدة أو هذا الشكل الجديد الذي يلوح في الأفق.

ما زالت محاولة «هلدرلين» فصلاً من فصول تاريخ الأدب، وهذا يعني أننا لم نستطع حتى الآن أن نفهمه، أو أننا لم نأخذ مأخذ الجد.

نعتقد أنه بالإمكان أن نخدع أنفسنا أو نخدع عملية التطور هذه، قد نعتقد أن بإمكاننا أن ندور حول أنفسنا حتى تهدأ عملية التحول والتطور هذه إلى الأبد. والمقابل لذلك هو العدالة الاشتراكية، لا كنهاية وإنما كمرحلة انتقالية.

لقد رأى «هلدرلين» نفسه في حومة التوتر الناجم عن الأضداد التاريخية، ولم ينأ بنفسه عن الأضداد.

«إذا كانت هذه الظاهرة مأساوية، فالبدليل هو رد الفعل. والشيء الهيلولي الذي لم ينتظم بعد، ينبع من الشكل الثابت الجامد». رد الفعل هو الطرف المضاد لعملية التواصل الجديدة. نحن نعيش الآن في هذه الحال. وسيتقصر التزام على ردود الأفعال، «فإن الأطراف المشاركة لا تختصم (في حقيقة الأمر) حول الحقيقة». هكذا يقول «هلدرلين».



Hölderlin



براعم أخضار وفورق ، حبر وذهب ،  
 قصر تونكالي . الصف الثاني من القرن السادس عشر . مأخوذة عن كتاب معرض «حديقة الأمانول» (كتاب رقم ٣) .



شارلز لوتز في دور جاليلي (كشال بدون بطونة) وهو يجلس الى مكتبه . اوس أنجلوس ١٩٤٧ .

## التاريخ على المسرح أو فن الدراما التاريخية

الذي أبدعه خيال يوهان جوتفريد شنابل Schnabel في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، كما يستطيع أن يقدم لنا «خطة العالم» التي صممها شارلس فورييه Charles Fourier ، أي نظامه الاشتراكي الطوباوي ، كشيء حادث في الحاضر .

فجهاز لومينار يسبق التاريخ ويموضنا عما أفسده التاريخ. «تكنولوجيا» هذا الجهاز تضم جميع إمكانات الكومبيوتر والمسرح والفيلم وتذهب أبعد من ذلك . فان صاحب هذا الجهاز لا يشاهد هذه الوقائع على الشاشة فحسب كما لو كان ينظر في «صندوق الدنيا» ، وإنما يستطيع أيضاً أن يدخل إلى «صندوق الدنيا» هذا ، أي يدخل عالم التاريخ. ويستطيع أن يشترك في المناظر التي يستدعيها من التاريخ . بإمكانه أن يسير في شوارع برلين في العقد الذي وقعت فيه ثورة ١٨٤٨ في ألمانيا ، كما يستطيع أن يجلس في مجلس الثورة الفرنسية (الجمعية الفرنسية) في باريس ، يستطيع أن يجلس مكان الرئيس أو مكان المدعي أو محامي الدفاع أو المتهم . بمعنى آخر ، إن جهاز لومينار يسمح لصاحبه أن يتقصص أو يتلبس دور الشخصية التاريخية . وهكذا فإن لومينار يجعل من الوهم المسرحي حقيقة ، ونقلنا إلى العالم كمسرح .

ولكن تقمص الشخصية التاريخية يظل أيضاً من باب اللعب أو التمثيل ، لأن استعادة وقائع التاريخ الماضي لا تغير من هذه الوقائع ومن مجرى التاريخ وأحكامه ، فالخبرة التاريخية تظل أيضاً هنا خبرة جمالية . إن جهاز لومينار هذا جهاز في خدمة مؤرخ تاريخي ، وحين نتذكر ذلك تتبين إلى أي مدى يتشابك الموقف العلمي مع الموقف الجمالي . فالمؤرخ

في مقال نقدي عن دون كارلوس (مسرحية فريدرش شيلر الشهيرة) يشكو المؤرخ ليوپولد رانكه Ranke (١٧٩٥ - ١٨٨٦) الامكانات المحدودة لكتابة التاريخ ، وذلك بالمقارنة بالامكانات المتاحة للرواية التاريخية والمسرحية التاريخية .

وحيث يوجد وعي تاريخي ، توجد أيضاً الحاجة إلى استعادة حوادث الماضي الهامة ومشاهدته كشيء يعيش في الحاضر . فالمعرفة التاريخية تتطلع أيضاً إلى التجسيم .

يستطيع إرنست يونجر Ernst Jünger في روايته الطوباوية إيموزفيل Eumeswil (١٩٧٧) لهذا للطلب . فالراوي في هذه القصة ، وهو محاضر في التاريخ ، يملك جهازاً يسمى لومينار Luminar . يستطيع أن يستحضر التاريخ بطريقة كاملة مدеше . لا يستطيع لومينار أن يختزن جميع المعارف وأن يستدعيها عند الحاجة فحسب مثل جهاز الكومبيوتر ، وإنما يستطيع أيضاً أن يستحضر شخص ووقائع التاريخ بطريقة حية كاملة كما لو كانت تجري أمامنا في الزمان والمكان ، فهذا الجهاز لومينار يعبر التاريخ وفقاً للحاجة . هو «آلة زمنية» تنفي فكرة الزمن أو لا تنقيد «بالتتابع الزمني» ، ومن ثم تستطيع أن تقدم إلينا التاريخ كحاضر على المسرح .

ان صاحب هذا الجهاز لا يملك مفاتيح تاريخ الماضي فحسب وإنما يملك أيضاً زمام التاريخ الممكن بحيث يستطيع أن يقدم لنا مشاريع المجتمعات الطوباوية التي أبدعتها الأذهان في الماضي كشيء قائم وحاضر . يستطيع لومينار أن يستحضر أمامنا بصورة ملموسة «جزيرة فلورنورج» Insel Feisenburg (١٧٣١) أو ذلك المجتمع الديني الطوباوي

في ايموزفيل هو أقرب الى الفنان منه الى العالم . لأنه يتعامل مع مادته بحساسة الممثل . ويتعدد الأدوار يصبح من المسير عليه أن يقتصر دوراً واحداً الى ما لا نهاية أو أن يتلبس هذا الدور دون غيره من الأدوار . فالمرشح كما يقول هو «قاضي الأموات» ، ولكنه قاض يزن حوادث التاريخ كما يزن الشاعر كلمته بعيداً عن مواضع الأخلاق والأعراف .

تبرز رواية ايموزفيل بصورة حادة ما تصادف في أعمال ارنست يونجر ، تبرز موقف الحيدة الذي ينظر به الى الحياة والى التاريخ ، واستعارته مفاهيم المسرح للتعبير عن الحياة . ولكن أليس لومينار هذا هو رمز تقني لمشاكل المسرحية التاريخية ، لمشاكل «التاريخ على المسرح» ؟ ألا يرتبط الاهتمام التاريخي بالاهتمام الجمالي في المسرحية التاريخية ؟ لكن قضية «ايموزفيل» لا توضح مشكلة المسرحية التاريخية وإنما أزمتها . ففؤرخ إرنست يونجر وجهازه لومينار يذكروننا بما ذهب اليه نيتشه من أن الوجود والعالم محتلان فحسب ولهما ما يبرهما كظواهر جمالية . . . (نيتشه : نشأة المسأة عن روح الموسيقى ، ١٨٧٢ ؛ «العلم المسرور» ، الجزء الثاني ، ١٨٨٢) . والواقع أن الاستمتاع الجمالي بالتاريخ من خلال لومينار هو في أفضل الأحوال تعبير عن مقاصد المسرحية التاريخية في أشكالها الباطنة .

ولكننا نتعجل الأمور حين نتحدث عن أزمة المسرحية التاريخية قبل أن نشرح جماليات ونظريات الدراما التاريخية . .

يذهب فريدريش زنجله Fr. Sengle الى أن للمسرحية التاريخية «بالمعنى الحقيقي» للمصطلح تبدأ في ألمانيا بدارما جوت «جوتس فون بريشجين» ذو اليد الحديدية » Götz von Berlichingen ( ١٧٧٣ ) .

وهذا صحيح وغير صحيح في نفس الوقت ، صحيح حين ننظر الى مجاري التاريخ كشئ مستقل ، منفرد ، لا يتكرر . فمصرح العصور الوسطى يرى التاريخ في ضوء فكرة الخلاص المسيحية . ومسرحيات هنز ساكس Hans Sachs ( ١٤٩٤ - ١٥٧٦ ) الدرامية التاريخية الساذجة ترى التاريخ من منظور «مبنة الاسكاني» و مسرح المعلمين المغنيين

Meistersängerbühne

أول الدروس عن الدراما التاريخية نجدها لدى شعراء الحقبة الانسانية Humanismus . أما مؤلف التراجيديا في عصر الباروك Barock فإنه يستعرض جميع المعارف الانسانية المتنوعة ويقدم التاريخ كأشولة متكررة ، وليس لحادث مفرد لا يتكرر ، يقدمه كموذج له وظيفته الدينية أو وظيفته السياسية في خدمة البلاط ، وبالمثل فالمسرحية التاريخية في عصر التنوير المبكر هي نموذج خلقي أو أمثلة خلقية Moralisches Exempel .

يستوعب الفكر التاريخي باديه ذي بدء ، في مرحلة متقدمة من القرن الثامن عشر فحسب ، الذاتية التاريخية المفردة غير المتكررة للحوادث التاريخية والشخص والوقائع ، ويرى التاريخ من منظور فكرة الاستمرارية في اطار «المدينة» و «الوطن» . بهذا المعنى نجح جوته لأول مرة في رواية «جوتس» في تقديم المسرحية التاريخية في ألمانيا ، مستنداً في ذلك الى شكسبير ومهرر وموزر . وبهذا استطاع أن يعود بالأدب البرجوازي الى «دائرة الرأي العام السياسي» ، بعد أن انحصر هذا الأدب في «دائرة الخاص» وللحدود من خلال مسرحيات الدراما العالمية و التراجيديا البرجوازية كما يوضح يورجن شرودر .

على أن نظرية «زنجله» مضلة نوعاً ما ، إذ توحي بأن المسرحية التاريخية منذ «جوتس» تقدم التاريخ في حد ذاته ، التاريخ كما وقع بدون هدف أو غاية أخرى . ولكن طريق المسرحية التاريخية من «جوتس» حتى مسرحية برتولت برخت «جاليلي» تعلمنا شيئاً آخر ، فالمسرحية التاريخية ذات المستوى الرفيع تقدم لنا التاريخ باستمرار كشئ نموذجي حاصل . وبما كتب المسرحية التاريخية المادة التاريخية وفقاً للمعنى أو المفرد الذي يقصده ، واستقلالية التاريخ يحددها على الدوام هذا المعنى أو المفرد المقصود .

لم تفقد التفرقة بين كتابة التاريخ وانشاء الأدب (أي عرض وقائع التاريخ الفعلية وجزئياته من جانب وعرض «الكلي» و«الممكن» من جانب آخر) . كما نجدها في كتاب «فن الشعر» لأرسطو ، صحبها على الأقل من حيث أن الكاتب

المسرحي ينحول لنفسه التصرف في المادة التاريخية، أي يحتفظ بحريته إزاء التسلسل التاريخي الصارم للأحداث. وبالمثل فما زالت وجهة نظر أرسطو القائلة بأن الشعر أكثر فلسفية من فن كتابة التاريخ، لها ما يبررها، على الرغم من أننا نعرف الآن أن وجهة نظر المؤرخ تعتبر بمثابة موقف تاريخي مسبق، يؤثر على العرض التاريخي.

تختلف الآراء في تحديد الفارق بين الأدب والمؤرخ. فموقف ليسنج Lessing (1774-1781) المتطرف يعود إلى أنه في نظريته الدرامية لا يمتنع التاريخ بقدر ما يمتنع الموقف السيكولوجي العام والعوامل النفسية، ومن ثم فإن التاريخ في التراجم كما يرى ليس أكثر من «وعاء من الأسماء»، فالأدب من وجهة نظر هو سيد التاريخ (63 Literaturbrief).

ولكن عبارة ليسنج السابقة يمكن أن تُعكس، وهذا ما يفعله هردر Herder (1744-1803) في مقال له عن شكسبير عام 1773، إذ يرى أن التاريخ هو السيد لا المسود وبالتالي فهو الذي يملك مقود الأدب ويوجه، ويمتدح هردر شكسبير ويترنم به كما يترنم «بالتاريخ» الذي يقدمه في مسرحياته التاريخية. لقد غلب المجلس هردر فأعماه عن الرؤية بحيث نراه ينظر إلى جميع مسرحيات شكسبير بما في ذلك كوميديات شكسبير الخيالية باعتبارها من باب التاريخ. «فسنجله» على حق حين يقول: إن مفهوم الدراما التاريخية عند هردر ليس أكثر من «أسطورة أدبية».

في مقال شكسبير المذكور يحور هردر «نظرية المحاكاة» الأرسطوطالية Mimesis: فيفهم «محاكاة الطبيعة» بمعنى «محاكاة التاريخ»، ولهذا الصور جذابة خاصة، فالؤلف الدرامي كوموخ (أي كآديب ومؤرخ في نفس الوقت) تصور ساحر.

بعد هردر بعامين ينسب الأدب لئسنس Lenz (1751-1792) إلى نفسه كآديب «نصف شرعية» وصدق مؤرخ التاريخ „Neuen Menoza“ Selbstrezenzen.

أما الحركة الكلاسيكية في الأدب الألماني فأنها تميد الأمر إلى نصايه، إذ تخضع المادة التاريخية لقوانين الأدب ولجاليات الأدب، فالشاعر الألماني شيللر - على الرغم من

أنه في نفس الوقت مؤرخ تاريخي وفيلسوف تاريخي - يعطي مقود الأمر إلى كاتب المسرحية التاريخية ولا يتنازل عن شرعية الخيال الأدبي. وإذا كان شيللر مؤلف «تاريخ حرب الثلاثين عاماً» قد وصل إلى قمة قدرته الأدبية من خلال ثلاثة للمسرحية الشعرية فالثلاثين Wallenstein (1800) التي تعالج هذه الحقبة، فمن العسف كما يقول تيسودور شيبس - أن نقرأ العمل الدرامي الفني الشعري كي نوثق للحقيقة التاريخية أو نبرهنها.

ونصادف من جديد عند جورج بوشنر Georg Büchner (1813-1837) فكرة التوحد بين المؤلف الدرامي والكاتب التاريخي، بل نصادفها في صورة راديكالية - (خطاب بتاريخ 1830/7/28)، ومع ذلك فمهمة الكاتب المسرحي والجزء - كما يرى - يتمثلان في أنه لا يقدم لنا وصفاً أو عرضاً للتاريخ وإنما «شخصاً تاريخية» ثم إنه «يميد بمش أو خلق التاريخ من جديد».

ويختلف الأمر في المسرح الوثائقي السذي ظهر أولاً في قرنتا الحالي، ففي هذا المسرح يستغني الكاتب المسرحي عن الخيال والأبداع الأدبي، ويلتزم التزاماً كاملاً بالمادة التاريخية الموثقة، ويقتصر مهمته على انتخاب ما يحتاجه من هذه المادة وعلى التركيز (كما يذهب بيتر فايس Peter Weiß في مقاله «ملاحظات عن المسرح الوثائقي»).

ولكن من اليسر حين نقارن مسرحيات بيتر فسايس الوثائقية مع مسرحية هار - صاد Marat/Sade، أن ندرك كيف أن التاريخ الموثق يفقد الكثير من أبعاده وأعمقه بالمقارنة بالتاريخ المبدع والشكل بواسطة خيال الأديب. وندرك الفرق بين المسرحية التاريخية والمسرحية الوثائقية حين نتذكر أن المؤلف المسرحي تتكرد دورست Tankred Dorst في مسرحية تولر Toller لا ينظر إلى الاقتباسات والوثائق التي يستخدمها في مسرحيته كبراهين أو أدلة على الحقيقة التاريخية (تأليف مسرحية «Arbeit an einem Stück» 1968).

إزاء نتائج البحوث التي يقوم بها علم التاريخ يبدو موقف المسرحي الذي يشبث بمفهوم التوثيق التاريخي ومفهوم الحقيقة التاريخية ضعيفاً، فهو لا يستطيع أن يباري أو

ينافس المؤرخين في هذا المجال . والى هذا يستند فريدريش دورينمات Dürrenmatt في الاستخفاف الساخر الذي يتعامل به مع المادة التاريخية . فلتذكر مقوله : إن شكسبير ما كان له أن يكتب مسرحيته يوليوس قيصر لو كان له أن يعرف أبحاث مومسون ( مشاكل المسرح Theaterprobleme ) .

المسرحية التاريخية وفقاً لدورنمات مستحيلة وبلا جدوى ، فهي تجس أدبي يعيش في عصر غير عصرها . أو هي من مخلفات الماضي . فالتاريخ قد وجد الآن شكله العلمي . ولا يستطيع المسرح أن يكره بأدواته الناقصة . وراه هذا النفي ، وراه هذا الفصل الحاد بين فن التاريخ وبين الدراما التاريخية نجد أنشراحاً ذلك التصور أنهما في واقع الأمر متلاحمان أو متلازمان ، بمعنى أن وظائف كاتب المسرحية التاريخية قد أصبحت الآن من مهام عالم التاريخ (أي أن مهمة المسرحية التاريخية قد آلت إليه) .

وطبيعية الحال فإن علماء الجماليات وكتاب المسرح على حد سواء - بما في ذلك دورينمات - لا ينكرون الاختلاف بين العلم والفن ، بين كتابة التاريخ والأدب التاريخي . ونرى «هيجل» في «فلسفة الجمال» لا ينفي عن التاريخ مضمونه الحيوي ، ولكنه ينفي عنه حق قلب أو تغيير الواقع المباشر أو الواقع القائم .

على أن القلب أو التغيير هو مهمة رئيسية من مهام فن الأدب حين يختار مادته من مؤلفات التاريخ ، ففي هذه الحالة على الأدب أن يستخلص جوهر ومعنى الحادثة والواقعة و « الشخصية الوطنية » و « الشخصية التاريخية المميزة » ، وعليه أن يتفانى عن المصادفات المحيطة أو عن الحواشي الخالية من المعنى التي تحيط بالأحداث ، وعليه أن يتفانى أيضاً عن الظروف والملاح الجانبية وأن يغيرها بحيث يستطيع أن يبرز الجوهر الداخلي لموضوعه بصفاء . لم تفقد هذه المقلولات حتى الآن قيمتها ، ويؤيد ذلك أن الكاتب المسرحي هاينز كيهپهرت Heiner Kipphardt في تعليقه على مسرحيته في قضية روبرت أوبنهايمر يقتبس أجزاء من مقولات هيجل ، وينسب إلى صكاتب المسرحية الوثائقية مهمة التحوير والتغيير ، وبالتالي يحول

المادة التاريخية المعاصرة إلى أمثلة ذات مغزى ( « الحقيقة أهم من الأثر » ، ١٩٧٤ Wahrheit wichtiger als Wirkung ) . إن العثر على الجوهر الداخلي ، أو كما يقول هيجل في «فلسفة الجمال» : إن رضع الستار عن المضمون الجوهري للموقف وإبراز الشخصية الفنية القوية التي يعيش فيها الفكر والمقل أعظم لحظاته - هذا جميعه من معالم الأدب التاريخي كفن يقوم بتصفية المادة التاريخية وتكثيفها وتنقيحها - ومن ثم فهو فن التمييز والتنقيح واستخلاص السمين من الغث .

ماينجم عن فن التنقيح هذا سماء برتولت برخت «الفكرة» ، ومعروف أن برتولت برخت فإن بعيد كل البعد عن مفاهيم الفلسفة المثالية . ينظر برخت إلى مسرحيته التاريخية حياة جاليليو جاليلي Leben des Galilei كمثال مضاد لأمثاله المسرحية . ففي الأمثال يجسم أفكاراً أما هنا في المسرحية التاريخية فهو يستنطق أفكاراً بعينها من مادة تاريخية .

ومع ذلك فإن الكاتب المسرحي ليس مجرد طبيب يولد الفكرة من التاريخ ، فما زلنا ندعي أن على المؤلف أن يشكل المادة التاريخية وفقاً للمعنى الذي يقصده . وتحدد هذا المعنى المقصود خيرات المؤلف الذاتية والعامة في الحاضر القائم ، فهو يستصر للوقت التاريخي من موقعه في الحاضر ومن أجل الحاضر ، ويمبر عن ذلك بنو فون بنيزه Benno von Wiese بشكل أوضح فيقول : المسرحية التاريخية لا تستعيد التاريخ وإنما تعجب على التاريخ .

وتبدو هذه العلاقة المتبادلة بين المعنى المقصود وبين الأفكار التاريخية ، وكيف أن التغيرات التي تطرأ خلال نشأة العمل الأدبي تؤثر على مضمون هذا العمل ، من خلال مسرحية برخت «حياة جاليليو جاليلي» وتعدد صياغات هذه المسرحية . فالمخاطر القائلة التي أبرزتها التنايل الذرية التي أقيمت على هيروشيما وناجازاكي ، هذه المخاطر التي تهدد الانسانية من جراء تطور الفيزياء الذرية ، قد أجبرته أن يعيد النظر في تقييمه لمعلم الفيزياء الحديث ، ودعته أن يراجع موقف بطله مراجعة نقدية .

في الصيغة الأخيرة يبرز برخت من خلال بطله «جاليليو

جاليلي « الفشل الاجتماعي للعلم . فالعلم يتحمل هنا مسؤولية ما كان لجاليليو جاليلي التاريخي أن يصورها . تتحول المسرحية التاريخية هكذا إلى إشعار أدبي بالخطر المحدق وتقترب بذلك من الأمثلة : فالأفكار التي تستخلص من التاريخ تتفاعل هنا مع أفكار أخرى من الحاضر ، وتقوم الشخصية التاريخية بتجسيم الاثنين معاً ، ومن ثم تتحول « حياة جاليليو جاليلي » إلى أمثلة تاريخية ، ولكن من الخطأ أن ننظر إلى مسرحية برتولت برخت كما لو كانت حالة استثنائية في تاريخ الدراما التاريخية . فالواقع أن حياة جاليليو جاليلي « تبرز بوضوح ذلك المنهج الذي يتخفى في طيات كل مسرحية تاريخية رفيعة ، ألا وهو جنوحها إلى الأمثلة والمجاز .

ما يميز مسرحية جوته «جوتس فون بريشينجن» هو تعبيرها الجديد عن الشخصية الفردية التاريخية ، وعن العنبة التاريخية ككل ، ولكن اهتمام جوته في مسرحيته لا ينصب حول هذا الفارس الأخير «بريشينجن» ولا يستهدف قضية هذا الفارس قاطع الطريق أو قائد جيوش الفلاحين ، وإنما أن يبرز هذه الشخصية التاريخية بوجودها وكيانها وأن يبين التناقض بين هذه الشخصية وبين العصر الذي يعيش الشاعر فيه ، على الرغم من أن جوته يشير الصيغة الأولى للمسرحية ويخفف الكثير من فاعلية هذه الشخصية ومن « يوتوبيا التضامن والتآخي الاجتماعي » الذي تميش فيه . لا بد لجوتس التاريخي من أن يعبر شخصيته لعصر آخر مفاهيم ، لمجتمع يعيش فيه الإنسان سياسياً واجتماعياً بعيداً عن مفاهيم الفعل والأخلاق السابقة . فما يسمى بالمسرحية التاريخية « الحقيقية » في ألمانيا يحمل أيضاً ملامح الأمثلة التاريخية .

وبوجه عام ترتكز عناصر الأمثلة على العلاقة بين التاريخ والحاضر ، سواء بدت هذه العلاقة واضحة أم ظلت هامشية ، ونحن لا نتحدث هنا عن تلك الدراما التي تستخدم التاريخ كدواء أو لباس فحسب أو كوسيلة للتعرض بالحاضر ، حيث يكتب المؤلف المسرحي بسطوح الأشياء ، ينعدم العمق ، وتختبئ « العمليات التاريخية » في تشعبها وتعدد مستوياتها عن الأنظار . أو بتعبير آخر : حيث لا يؤخذ

التاريخ مأخذ الجدية ، يصعب أن يكتسب التاريخ ملامح الأمثلة أو المجاز .

حدثنا هنا عن المسرحية التاريخية التي تربط بين الماضي والحاضر بحيث يستطیع الحاضر أن يفهم نفسه من خلال التاريخ بصورة أعمق وأن يدرك مثالبه أو يدرك بشكل أو آخر إمكانات المستقبل وإحتمالاته . وبايجاز فلا تغلو مسرحية تاريخية ناجحة من مكونات أو عناصر طوباوية .

إن استدعاء الماضي يكاد يحوي دائماً احتجاجاً على الحاضر . وبالمثل يسعى هذا الاحتجاج إلى التاريخ من أجل الحصول على الشرعية أو من أجل تدعيم ذاته بالتاريخ .

تبدأ المشكلة أولاً حين يُستخدم الماضي كوسيلة تعموية أو تضليلية . هناك أيضاً حدود للحرية الأدبية في استخدام المادة التاريخية ، أي أن هناك حدوداً تضعها المادة التاريخية أمام الحرية الأدبية . ودون شك ليس من اليسير أن نميز بين الحقيقة والزيف في استخدام المادة التاريخية . ولكن المسرحية التاريخية تفقد على أي حال رسالتها حين تتجسد « العملية التاريخية » إلى صراعات شكلية أو إلى ثنائيات مسطحة .

توقعت الكاتب التي تتبع من الحاضر ، وبالمثل مفاهيمه الفلسفية التاريخية ، هي التي تحول اهتمامه إلى حجب تاريخية وشخصيات تاريخية بعينها . وتبلغ العمليات الحياتية التراجيدية ذروة وضوحها وفقاً لفريدريش هيبيل Hebbel (1813 - 1863) في مراحل التأزم التاريخية الحاسمة ، أي في مراحل التحول حيث تنتهي حقبة وتبدأ حقبة أخرى ، وهكذا تتحول الدراما التاريخية في نظره إلى مرآة تمكس حركة الانسانية أجمع . كانت تراجيديا فردناند لاسال Ferdinand Lassalle (1825 - 1864) التاريخية

فرانس فون سيكينجن Franz von Sickingen (1859) هي الدافع على نقاش موقف الماركسية من الدراما التاريخية ، وذلك فيما سمي « بنقاش سيكينجن » Sickingen-Debatte . يأخذ ماركس على دراما « لاسال » أنها تقتفي أثر شيلر أكثر مما تتبع نهج شكسبير ويشير هذا الاعتراض على الأقل إلى البديل المطروح أمام كاتب للمسرحية التاريخية في القرن التاسع عشر . وأهم موضوعات



هذا النقاش هو العلاقة بين المسرحية التاريخية وبين الثورة .  
إزاء محاولة « لاسال » أن يصور مأساة الشخصية الثورية  
التي تتردد في اتخاذ القرار في الوقت المناسب ، يقدم  
« إنجلز » كبديل الشخصية الثورية المأساوية التي تتور قبل  
أن يحين زمن الثورة أو قبل أن ينضج الزمان . « فلاسال »  
كما يرى قد أضعاف من يده فرصة « الصدام التراجيدي  
بين المطلب الثوري التاريخي وبين استحالة تحقيق هذا  
المطلب » (خطاب بتاريخ 18/05/1989) . كانت هذه  
العبارة حافزاً للكثير من مسرحيات « حروب الفلاحين »  
والمسرحيات التي دارت حول شخصية « توماس مونزر »  
Thomas-Münzer .

من العسير علينا هنا أن نعالج في نفس الآن العلاقة  
المشتركة بين الدراما التاريخية والقصة التاريخية . وقد عبّر  
« جورج لوكاش » تعبيراً حاسماً عن الفاصل بينهما : إذا كان  
موضوع الرواية هو الحياة الاجتماعية في تراثاتها  
وانعكاساتها للشعبية ، فإن موضوع الدراما هو الصدمات  
الاجتماعية الكبرى . وإذا كانت الرواية التاريخية ترتبط  
الى مدى بعيد بملحظات تاريخية بعينها ، فإن الشكل الدرامي  
يتطلب التركيز والمباشرة .

هذه هي قوانين الشكل الدرامي ، وشروط العرض المسرحي  
الزمانية والمكانية : لا بد من منقط الحوادث التاريخية بما  
تحويه من ترابطات وتوترات في هذا الحيز أو المكان المحدود .  
قوانين الدراما تأخذ من الحياة التاريخية هيكلها ، أما  
المسرح فيعطيها شكلها الحسي ، ويخلع عليها أبعاد المدركات  
وهو ما لا يستطيعه الراوي في القصة التاريخية ، وما يعجز  
عنه المؤرخ أيًا كانت قدرته على التصوير والافتتاح .

ليست هناك معايير أو أنظمة درامية تخضع لها المسرحية  
التاريخية ، سواء كانت هذه للمعايير والأنظمة ارسطوطالية أو  
غير ارسطوطالية ، كلاسيكية أو طبيعية ، درامية أو ملحمة ،  
فن المستطاع أن تلبس للمسرحية التاريخية جميع هذه  
الأوتوب . بمعنى آخر : إن الامكانيات الدرامية من التعدد  
بمكان ، ومن خلال هذه الامكانيات يمكن أن تقدم للمادة  
التاريخية للمسرح .

على أن قدرة المسرحية التاريخية أن تبرز للمادة التاريخية

كحاضر ملموس لا تخلو من إشكالية ، فهذا الامتياز ذو  
حدين . في العرض المسرحي تجسّم الشخص التاريخي من  
خلال ممثلين أحياء ، ويتحول للمتفرج الى شاهد عيان  
يستوعب بحواسه ويقبله ووجدانه الأحداث . لا يستوعب  
المتفرج هكذا كنه هذه الأحداث من خلال التصور فحسب  
كما هو الحال مع قارئ القصة التاريخية والأعمال التاريخية  
وإنما أيضاً من خلال حواسه الادريكية . إن حضور المتفرج  
كشاهد عيان هو أيضاً من باب الوهم ، الاختلاف هو أن  
المتفرج بالمقارنة بقارئ القصة التاريخية يخضع بصورة  
أعمق لمؤثرات الايحاء الجمالية ، ومن ثم فإن تجسيم التاريخ  
على المسرح لا يشكل قضية ولا ينقص من قدر المسرحية  
التاريخية . فالظاهر هو من مصاحبات جميع الفنون الجمالية .  
تنشأ للمشكلة أو القضية أولاً عندما يؤدي الايحاء الى فقدان  
للسافة بين المتفرج وبين العرض المسرحي ، أي عندما تحول  
الدعوة الى التقصص الى دعوة الى الانغماس والى الاستمتاع  
المباشر .

هذه هي بالتحديد قضية جهاز « لومينار » في رواية « إرنست  
يونجر » : « ايموزفيل » . فهذا الجهاز يدعوك الى معايشة  
التاريخ دون فاصل أو مسافة ما ، يوهمك بأنك مع الأحداث  
أو في قلب الأحداث التاريخية ، دون أن تكون لذلك أية  
تيمات أو آثار على حياتك ووجودك الحقيقي . فالمشاركة الحية  
تظل على الدوام من باب الفرجة ، دون أي التزام . وقد  
يقول قائل : إن هذا هو الأمر في « مسرح الوهم الكامل » ،  
وليست هذه قضية خاصة بالمسرحية التاريخية وحدها . ولكن  
التاريخ المسرح له جاذبية خاصة ، وقد يقتصر الأمر على  
الاهتمام بالمادة التاريخية فحسب أو الرغبة في إرضاء التهم  
الى المشاهدة فحسب . وليس من باب الصدفة أن الكثير من  
المسرحيات التاريخية تميل الى عرض صور التاريخ المتابعة  
أي تقديم « بانوراما » من المشاهد التاريخية فحسب ،  
فتجسيم التاريخ وحده يرضي الكثير من حاجات المشاهدين  
ويبعدنا بالتالي عن العبارة التاريخية الحقيقية .

تستسلم الدراما التاريخية خلال القرن التاسع عشر لهذا  
الاغراء ، وهو ما ينضج من مراجعة انتاج كتاب هذا الجنس  
الأدبي . لقد تتابع طوفان المسرحيات التاريخية التي عرفت  
باسم « مسرحيات مدرسي المدارس » . تابعت هذه

المسرحيات الوطنية التاريخية في المناسبات والاحتفالات بشكل مقلق . واعتقد مؤلفو هذه المسرحيات كلمة أوجست فليلم شليجل Schlegel التي ألّفها في محاضراته الأخيرة في فينا ( « عن الفن الدرامي والأدب » - ١٨٠٨ ) :  
Über dramatische Kunst und Literatur

إن وظيفة المسرحية التاريخية أن تلم شمل الألمان حول تاريخهم القومي « وكأنهم يجتمعون حول راية مقدسة » . هكذا نهضت المسرحية التاريخية لكي تؤكد التاريخ القومي حتى أننا نرى أرنست فون فيلدنبروخ في مسرحية « السيد الجديد » ( ١٨٩١ ) . يستخدم تاريخ « الدوق الأكبر بعد توليه الحكم كي يبرر سياسة القيصر فليلم الثاني » .

هكذا يتحول التاريخ إلى مسرح يقتطع منه كل امرئ ما يريد وفقاً لحاجته وما عليه غير أن يصقل ما اقتطع . وبالمثل نرى خلال عروض المسارح التي أشرف عليها الدوق « جيورج الثاني » ( الاحتفالات المسرحية بين عام ١٨٧٤ - ١٨٩٠ ) كيف اقتصر الأمر على محاكاة التاريخ من خلال الديكور والملابس وغير ذلك من التفاصيل والجزيئات .

ترتبط أزمة المسرحية الدرامية بتطور الموجة التاريخية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . أثارت هذه الموجة حملة شديدة من النقد كانت لها آثار واضحة . ومن اعلام هذا النقد « فريدريش نيتشه » في مؤلفه فوائد التاريخ للحياة ومضاره ( ١٨٧٤ ) .

لا ينكر « نيتشه » على زمنه الاعتزاز بالمعرفة التاريخية لكنه يهاجم استخدام التاريخ كوعاء من الترف ، بحيث نرى كما يقول « المواطن العاطل المرفه ينتزه في حدائق للمرة » مستمتعاً بالتاريخ . ولا جدل في أن الحياة تحتاج إلى التاريخ ، ولكن الاسراف في التاريخ يعضر بالأحياء . ينصب نقد « نيتشه » على تعاطي التاريخ في صورته الفضلة المعادة والمكررة وفي قوالبه المستهلكة ، ولكن نقد نيتشه قد هز الثقة الثابتة في مغزى التاريخ ، وهذا المغزى هو شيء حيوي بالنسبة لنشأة الدراما التاريخية وبالنسبة لتأثيرها .

إن تنهض المسرحية التاريخية وتتخطى أزمتها من خلال أمجاد التاريخ ، وهي أمجاد لا تخلو من إشكالية أو شك . إن تنهض المسرحية التاريخية بتحولها إلى « أسطورة أدبية » لأمة من الأمم .

اعتقدت « الحركة التعبيرية » Expressionismus أن بإمكانها أن تحاكم للمسرحية التاريخية وأن تقر مصيرها نهائياً . ولكن الاهتمام بالتاريخ والحاجة إلى التاريخ من أجل التعرف على الذات في الحاضر لا يمكن أن يُكتفى إلا لأجل حدود . لقد استطاع ج. هاردر هاوبتمان G. Hauptmann ( ١٨٦٢ - ١٩٤٦ ) بمسرحية « النساجون » Die Weber ( ١٨٩٢ ) أن يفتح مجالاً أمام مسرحية اجتماعية تاريخية . ومنذ العشرينات في هذا القرن ينتج المسرح بوضوح إلى التاريخ المعاصر وبالتالي إلى المسرحية المعاصرة .

لم يعد الفرد العظيم والبطل الملمم يحتل مركز الثقل أو محور الحدث المسرحي ، بل وكثيراً ما يوضع هذا البطل المنفرد موضع النقد والمحاكاة الساخرة في هذه المسرحيات . ومن جانب آخر نرى الإنسان المميز الذي يمر عن القوى التاريخية المتطورة محوراً جديداً للمسرحية التاريخية .

لم يعد البحث عن هذه الذات الهامة مقصوداً على ميدان التاريخ السياسي وإنما امتد إلى ميادين العلم . فالعلوم تحدد الآن بشكل لم يعرف من قبل حياة الفرد والمجتمع ، كما يتضح من مسرحية برخت « جاليلي » و « كيبهارت » « أونوايمر » . يطور برخت ، على الرغم من أنه أهم كاتب قد أعاد الدماء إلى الأمثلة الدرامية Parabel ، يعول نظريته المسرحية - على ما قد يبدو في ذلك من تناقض - وفقاً لقوانين المسرحية التاريخية ، وإن قام في نفس الوقت بقلب نظرية المحاكاة التي تقوم عليها المسرحية التاريخية . فتكتيك التفریب للمؤلف المسرحي والممثل في المسرح الملحمي يستهدف أن يخلع على مجاري الأحداث طابع الشيء الماضي ، أي ينظر إليها كأحداث فردية طارئة وغير قابلة للنقض ، وبالتالي كأحداث تاريخية . فعلى الممثل أن « يحفظ ازله الوقائع والسلوكيات الحاضرة بالمسافة التي يحتاجها المؤرخ » ( « التكتيك الجديد لفن التمثيل » ) .

وحتى المسرحيات المعاصرة يجب أن ت مسرح كمسرحيات

تاريخية وأن تقدم إلى المشاهد باعتباره «مؤرخاً» ، باعتباره مؤرخاً متورطاً يتابع « تغير الأشياء».

ما يعنيه برخت بمصطلح «التأريخ» Historisierung ، يقابله معنى استحضار الماضي في الدراما التاريخية إلى العكس . المؤرخ بمعنى برخت (كشاهد ومتفرج) لا يقع تحت سحر الأحياء بالحياة المجسمة على المسرح ، فهو يرى في « التمثيلية التاريخية» قوالب الحياة التاريخية دون أن يختصر المسافة التي تفصله عنها . «المؤرخ» والدراما التاريخية بمعنى برخت يمثلان هكذا القطب المضاد للمؤرخ بمعنى «أرنست يونجر» وللمسرحية التي يقدمها جهاز «لومينار» .

ما يرمي إليه مفهوم المسرح عند برخت هو أن يقدم خبرة جوهرية تاريخية من خلال وسائل التواصل الجمالية . وعلى الرغم من أن شرط هذه الخبرة التاريخية الجوهرية كما يرى هو الفلسفة المادية التاريخية فليس هناك ما يعول دون استخدام تكتيك «التأريخ» الذي طوره . هذه على أية حال وسيلة من الوسائل للتغلب على مأزق الدراما التاريخية ، ذلك المأزق الذي يجعل من المشاهد عاطلاً في حديقة المعارف ، أو يسطح التاريخ إلى تتابع من «التابلوهات» التاريخية .

لم يعد التاريخ كمرسحة بمعنى المصطلح القديم «العالم كمسرح كبير» أو الحياة كمرسحة أو أدوار تؤدي وفقاً لإرادة الله . بتزايد مستمر أصبح واضحاً أن الإنسان هو الذي يحرك التاريخ ، وفي نفس الوقت فالتاريخ كمرسحة يبرز بوضوح أن الشخص على مسرح الأحداث تؤدي أدواراً أو تتعامل من خلال أدوار لا تقررهما بمفردها .

في عالمنا اليوم كما يقال نر الفيلم والتلفزيون في طريقهما إلى تولي « التراث الشرعي للمسرحية التاريخية» . على أننا حالياً على الأقل نشاهد كيف أن الديكور والأزياء تحتل

مكان الصدارة في هذه الأفلام وتجعل من العسر تطوير أسس درامية مقبولة للفيلم التاريخي . ثم إن صناعة الترويج والتسليّة تحول التاريخ إلى مجرد سلعة استعراضية أو استهلاكية . وما ينطبق على العليم التاريخي ينطبق أيضاً على المسرحية التاريخية . فلن يفصح التاريخ في شكله المصور والمشخص عن مغزاه ، طالما أننا لا ننظر إليه كشيء فعال ومؤثر.

ترداد حدة هذه القضية عند استيعاب المسرحيات التاريخية للحقبة السابقة وللمؤلفين السابقين ، فالدراما التاريخية ، إذا استعزنا بقولات هيجل ، تتميز بالتصادم بين حقبة مختلفة («فلسفة الجمال» ١/٣٦٠) ، أي بالتوتر بين العالم التاريخي الذي تصوره الدراما وبين اهتمامات المؤلف الدرامي والوعي التابع من الحقبة التي يعيش فيها . هذا إلى جانب الوعي الذاتي والاهتمام الذاتي للقارئ أو المتفرج في العصر الحاضر . هكذا تلتقي هنا ثلاثة مستويات تاريخية وتتقاطع . ولا سبيل لمخرج المسرحية التاريخية الكلاسيكية أو القديمة حتى يستحضر القضايا التي تعالجها المسرحية وحتى يقرب هذه القضايا إلى عصرنا الحاضر ، لا سبيل له غير أن يخترق هذا الغلاف التاريخي المزدوج . لا بد له أن يعيد تشكيل هذه المستويات التاريخية .

الحيز المتاح لهذا التشكيل أو التحويل بلا حدود ، أي إخراج جسور لمسرحية كلاسيكية عرضة لمخاطر كثيرة وعرضة للفشل ، بل وقد يكون لهذا الفشل صدى الفضيحة . ولعل أسوأ نصيحة على هذا الطريق هي الادعاء ، والتناول والمعرفة السطحية . ولا جدل في أن المسرحية التاريخية بوجه بوجه خاص ، من بين جميع المسرحيات الكلاسيكية بوجه عام ، تحتاج إلى مخرج على قدر كبير من الذكاء واتساع الأفق .

# التاريخ مسرح كبير

## مسرحية جورج بشنر «موت دانتون»

«نحن نلق دائماً على خشبة المسرح ، حتى حين نعلم في مقتل»  
(دانتون)

المصادر مقاطع وقترت وأوردتها على لسان الشخصوس دون  
تغيير ما . ومع ذلك ، فإن بشنر لم يكتب مسرحية  
واقعية كما يبدو على السطح ، وكما قد توحى عبارته  
للمروقة : إن المؤلف المسرحي ليس إلا مؤرخاً ، وواجبه  
الأسمي أن يقترب قدر طاقته من التاريخ كما جرت وقائعه .

موضوع جورج بشنر Büchner في دراما «موت دانتون»  
Dantons Tod هو الثورة الفرنسية في تمقداثها وتطوراتها  
الدموية . وقد استعان بشنر بالعديد من المصادر  
الاعبارية (كالتمطب والمذكرات والرسائل .. ) سواء نقلاً  
عن الغير أو مباشرة عن الأصول الفرنسية ، وأخذ عن هذه



المثل الكستدر موسي في دور دانتون (عام ١٩١٧) .



المثل جبرلس هوف في دور روببير .

مفسرحة بشنسر تناير التاريخ في الكثير : في رسم الشخصيات ودوافعها وأسباب فشلها أو نجاحها المرحلي . . .

لا يقدم شنسر فاصلاً تاريخياً في صورة درامية ، ولما يعرض علينا التاريخ كمرسحة أو يعرض علينا عالم الثورة الفرنسية ووقائعها كمرسحة ، بمعنى العالم كمرسح كبير . ومن البداية إلى النهاية تتخلل تعبيرات «للمرسح» ومصطلحاته فقرات الحوار .

### الخلفية التاريخية

يلخص «كارل جوتسكو» K. Gutzkow الخلفية التاريخية لمرسحة «بشنسر» موت دانتون ، والتصور الذي يكتب منه المؤلف على النحو التالي :

الثورة تلتهم أنبأها على مراحل : كانت المرحلة الأولى هي سقوط «الجيروندين» ، أما المرحلة الثانية فهي سقوط للمتدلين «أتباع دانتون» . كان «الجيرونديون» رجالاً شاركوا في الثورة من خلال الحماس والتعاطف دون أهداف واضحة ودون أيديولوجية . كانت لهم بعض الليابدي ، ولكن الحماس هو الذي جرفهم إلى أحضان الثورة ، مات الجيرونديون بضغيبهم العاقلة المنمقة وفكرهم المتعالي ، ماتوا لأنهم أرادوا الثورة دون الجماهير .

أما المعتدلون أنصار دانتون ، فقد لوثوا أيديهم أولاً «بدماء سبتمبر» (حوادث القتل في سبتمبر عام ١٧٩٤) . كان هدفهم هو الردع لا الانتقام من خصوم الثورة ، ولذا أنشأوا محكمة الثورة بهدف منع تلك الجرائم التي ارتكبت في حوادث سبتمبر . ولكن هذه المحكمة بأجراماتها الشكلية تحولت إلى ساحة للإرهاب والقتل . ضحى «الدانتونيون» بشعارهم وبمبادئهم ، وفعلوا الكثير من أجل الثورة ، ولم يتصوروا أن الثورة قد تضحي بهم ، ولكن نجم روبسيير المساعد كان لهم بالمرصاد ، وكانت التهمة التي وجهها اليهم روبسيير . . . المبالغة في الاعتدال والشغف بمتحم الحياة والجد عن «الفضيلة» . وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من مراحل الثورة ، مرحلة اليماقية المتعصبين . تحولت الثورة من خلال اليماقية إلى أعراف طقسية وإلى عقيدة ديماجوجية . ويمكن تعريف «الثورة» خلال مراحلها الثلاث على النحو

التالي : الثورة عند «الجيروندين» ، عبه وشي يمكن استبداله بشي آخر . وعند «الدانتونيين» عقبة وشي يجب أن يأتي إلى نهاية . أما روبسيير فقد اعتبر الثورة وحياً منزلاً يفوق حدود الإرادة الإنسانية ، اعتبرها فكرة وبشرى ، وهو للجسم لهذه الفكرة . وهكذا استعبدت «الفكرة» أصحابها وحولتهم إلى أدوات لهذه الفكرة . وبطبيعة الحال فقد تحدث الجميع باسم الثورة كقيمة عليا أو كشي ميتافيزيقي ، مع أن مصير الثورة كان في أيديهم . أما يؤس الناس وحاجاتهم فقد تحولت في أفواههم إلى فلسفات وخطب وأحاديث طائفة . هذه هي الخلفية التاريخية لمرسحة بشنسر . وعنوان المرسحة (موت دانتون) يشير إلى المنظور الذي ينظر به المؤلف إلى أحداث الثورة .

### التاريخ كمرسحة سينية

كثوري قد مات دانتون قبل أن يُرفع الستار عن الفصل الأول منها . من البداية نراه وقد انفصم عن الدور الذي أداه في مرسحة الثورة . قد أصابه السأم ، وها هو الآن ينظر إلى نفسه من بعيد وكأنه قد عاش على خشبة مسرح كبير تحركه قوى خفية :

«ما نحن إلا دمي ، تشد خيوطها قوى مجهولة ، عدم نحن . ما نحن إلا عدم . سيوف تتصارع بها الأشباح . غير أن الإنسان لا يرى الأيدي التي تحركها ، كما يحدث في الخرافات تماماً» .

لم يعد دانتون متوحداً مع نفسه . محور تأملاته هو تلك الحياة الملوحة التي يعيش فيها الإنسان مغترباً عن نفسه ، لا يستطيع أن يعيش بأحاسيسه ومشاعره ولا يستطيع أن يكف عن تأمل ذاته .

لم يعد في استطاعة دانتون أن يعصي في أداه دوره السابق «لقد أحسست الملل من أن أتمشى دائماً في نفس الثوب وأضع على وجهي نفس التجاعيد أهدأ شيء يثير الشفقة . أن تكون آلة بائسة ، يرد الوتر للشدود فوقها نفس النغمة إنه شيء لا يحتمل . أردت أن أيسر الأمر على نفسي . وقد وصلت إلى هذا ، إن الثورة تحليني على المعاش ، ولكن على غير ما كنت أصور .»



منظر من مسرحية «موت داتون» من إخراج بولك خلال عرض المسرحية بمدينة سالزبورج بالنمسا ونرى في الصورة «موامل» و«ملقن» بلا عمل و«شحاذا» .

الرؤوس . لقد سئمت . ما الذي يدعونا نحن البشر الى ان  
تصارع ؟ خير لنا أن نجلس بجانب بعضنا البعض وننعم  
بالهدوء . إن هناك غلطة ارتكبت عندما خلقنا .  
«نحن نقف دائماً على خشبة المسرح ، حتى حين نُطعن في  
النهاية في مقتل» .

«من الخير أن يُختصر العمر قليلاً ، لقد كان الثوب طويلاً  
جداً ، وصجرت اعضاؤنا عن ملته . . . وأخيراً - ليتني أستطيع

وهو ينظر الى رجال الثورة كممثلين . والواقع أن خصومه  
يتصرفون كممثلين يؤدون أدواراً: يحسبون لكل موقف حسيابه  
يركبون الكلام وفقاً للصدى الذي يهدفون اليه في خطبهم ،  
بل إن إيماءاتهم وإشاراتهم محسوبة ، وهم في نفس الوقت  
يراقبون أنفسهم على الدوام . هناك على الدوام فاصل بين  
حقيقتهم الباطنة وبين هذه الأدوار . قد أصبحوا شخوصاً  
صناعية ، أرديتها وكلماتها مستعمارة ، أو كما يقول داتون :  
«إنني أفضل أن تقطع رأسي على أن أنسب في قطع

أن أصرخ . هذا شيء لا يستحق كل هذا العناء . والحياء لا تستحق الجهد الذي يبذله الإنسان في سبيل المحافظة عليها . . .

خبرة دانتون - ومن خلال دانتون يتحدث جورج بوشنر - تدفعه إلى النظر إلى التاريخ كمسرحية سيئة . وتدخل تعبيرات «المسرح» ومصطلحاته كما أشرنا فترقت الحوار ، إلى زعماء الثورة - كما يرى الآن - عاجزون عن التأثير على مجرى التاريخ ، وإن توهموا أنهم يملكون مقوده . قد أصبحوا سجناء مسرحية الثورة . كل يؤدي دوره وفقاً لقواعد المسرحية ، ويخضع لقوانين المسرح . يقول دانتون :

«إننا لم نصنع الثورة ، وإنما الثورة هي التي صنعتنا . . .» ولا يتحدث دانتون هنا عن نفسه فحسب ، وإنما أيضاً عن خصمه روبيسير . أنه يعلم أن المصقلة تترص به ، وأنه سيفادر المسرح نهائياً عما قريب ، ولكنه يعلم أيضاً أن خصمه روبيسير سيلاقي نفس المصير :

«إني أعطيه مهلة تقبل عن ستة شهور . سأصحبه معي (إلى الموت)» .

إن مقتل الثورة هي تلك العبارات الطنانة الجوفاء ، وتلك الشرثرة الذكية ، وذلك الادعاء باسم الشعب . وليس دانتون براه من ذلك :

دانتون : أعرف أن الثورة مثل ساتورن ، فهي تقترب أبنامها (بعد تفكير) ولكنهم لن يجرأوا .

لاكروا : دانتون . أنت قديس ميت ولكن الثورة لا تعترف بالعظام الباقية . لقد أقيمت بعظام الملوك جميعاً إلى الشارع وقذفت بكل التماثيل من الكنائس . أظن أنهم سيتركونك كسئال أثري ؟

دانتون : اسمي الشعب !

لاكروا : اسمك ! إنك معتدل ، وكذلك أنا ، وكاميل ، وفيليب ، وهيرمو . والشعب يعتبر الاعتدال والضعف شيئاً واحداً . ولذلك يقتل كل من يتباطأ ويتأخر .

دانتون : هذا حق . أضف إليه أن الشعب كالطفل الذي يصر على أن يكسر كل شيء يرى ما بداخله .

لاكروا : أضف إلى هذا أيضاً يا دانتون أننا كما يقول روبيسير نرتكب الرذائل ، فنحن نستمتع ، في حين أن

الشعب فاضل ، أي لا يستمتع ، لأن العمل أصاب حواسه بالصدأ ، ولا يسكر لأنه لا يملك المال ، ولا يتردد على الملايير لأن راحة الجبن والرغبة تصعد من رقبته . . .

يضع بوشنر في مسرحيته دانتون وروبيسير موضع النقد على حد سواء . فإذا كان دانتون هو «قديس ميت» ، فإن روبيسير «مسيح ملطخ بالدماء» . من خلال هذين الخصمين يصور بوشنر وقائع الثورة المختلفة التي انتهت إلى إفراغها من محتواها الشامل الأصلي . ويستين على ذلك بتكتيك الأعداد الذي طوره الشاعر الألماني شيلر في مسرحياته . والمقصود هو الترابط والتفاوت بين الوجود الذاتي وبين الدور السياسي ، بين الكيان الحقيقي وبين الظاهر .

فدانتون الايقوري الذي يميل إلى متع الحياة يفضح روبيسير الذي يجسم فكرة الفضيحة الخالصة لجزء من المثمة . وإذا كان دانتون يمثل العبقريّة ، فروبيسير يمثل العقيدة الديماغوجية . وإذا كان مرض دانتون هو الغربة وفقدان الحقيقة ، فإن مرض روبيسير هو الوهم العصائبي بأنه يمثل الحقيقة ، وإذا كان «التأمل» يصيب دانتون بالأحباط والشلل ، فالجنوح إلى «الفعل وإحداث الأثر» هما وسيلة روبيسير لكبت معاروفه . فكلاهما يعاني من الاغتراب ومن الانفصام . وكلاهما يتحرك على أرض التاريخ بلا إرادة واضحة ، فهما من صنع الثورة والتاريخ وإن تخيلاً أنهما يصنعان الثورة .

روبيسير : قلت لك إن من يمسك بذراعي عندما أجرد سيفي هو عدوي لا أحميه بعد هذا لقدعه ونيته ، ومن يحل بيني وبين الدفاع عن نفسي يقتلني تماماً كما لو كان يهاجمني .

دانتون : حيث يتوقف الدفاع عن النفس ، تبدأ جرائم القتل . لست أرى سبباً يحملنا على الاستمرار في القتل . روبيسير : إن الثورة الاجتماعية لم تنته بعد ، من يكف من الثورة بنصفها يحفر لنفسه قبراً . إن للمجتمع المرفه لم يمض بعد ، والقوة الشعبية السليمة يجب أن تحل محل هذه الطبقة المتفشية في كل اتجاه . يجب أن تلقى الرذيلة العقاب الرادء ، وأن تحكم الفضيلة عن طريق الرعب .

دانتون : أنا لا أفهم معنى لكلمة العقاب . أنت وفضيلتك يا

روبيسير ! أنك لم تسرق ، ولم تستلذن ولم تزن .  
 روبيسير ! أنك مستقيم الى حد مزعج . لو انني عشت  
 ثلاثين عاماً بأكملها أدور بين السماء والأرض بنفس السحنة  
 الخلقية لمجرد الاحساس بهذه اللذة البائسة التي تجعلني  
 أجد غيري أسوأ مني ، لو فعلت هذا لتجملت من نفسي .  
 أليس في داخلك إذن شيء يهيمس لك في الخفاء قائلاً : أنت  
 تكذب ، تكذب ؟

روبيسير : إن ضميري نقي  
 دانتون : ... هل من حقا أن تجعل من المفصلة حوض  
 غسيل للملابس المتسخة لغيرك من الناس ... هل أنت  
 شرطي السماء ؟ ...

روبيسير : هل تنكر الفضيلة ؟  
 دانتون : والذيلة أيضاً ...  
 وعندما يدخلو روبيسير بعد هذا الحوار الى نفسه نسمعه  
 يحدث نفسه .

روبيسير : (وحده) اذهب ! يريد أن يوقف خيول الثورة  
 أمام الماخور ... لا بد أن يذهب . من المضحك أن  
 تراقب أنكاري بعضها بعضاً ...  
 أليست يقظتنا حليماً ناصحاً ؟ ألسنا نسير نياماً ؟ أليست  
 أفعالنا هي نفس الأفعال التي نقوم بها في الحلم ، ولكن  
 بصورة أوضح وأدق ؟ ... إن الخطيئة كامنة في الفكرة .  
 فروبيسير يمثل أيضاً دوراً كاذباً في هذه المسرحية الشاملة ،  
 وإن حاول أن يوهم نفسه بأنه هو «حقيقة الثورة» وأنه يماني  
 «عذاب الجلاء» من أجل «خلاص» الثورة ، كما يقول .  
 فما الذي رمى اليه بشر بمسرحيته ؟

لا يعتقد بشر أن التاريخ يسير نحو هدف معلوم .  
 ولا يرى - كما رأى الكلاسيكيون من قبل - أن تاريخ  
 البشرية يتطور تطوراً عضوياً مستمراً نحو أفاق حضارية أرقى  
 وأوسع ، فهو يرى الوقائع وحدها ، ويرى أن الوقائع تقول  
 عكس ما تقول به نظريات الكلاسيكيين . وقد تمسبر  
 مسرحيته «موت دانتون» عن اليأس من الثورة وعن فقدان  
 الايمان في مغزى التاريخ . فمسرحيته لا تسير الى هدف  
 أو خاتمة ، سواء كانت هذه الخاتمة نهاية سعيدة متخيلة  
 أو كارثة شاملة تحرر النفس وتطهرها . فنحن نعرف - أيضاً  
 من خلال المسرحية - أن موت دانتون لن يحسم شيئاً ولن  
 ينقذ الثورة ولا الفضيلة ، وأن روبيسير لن يلبث بدوره  
 أن يلقي نفس المصير ، فيسقط رأسه في دورة هذه الأراجفة .  
 ومع ذلك تبقى قضية الشعب الذي يتحدث باسمه أبطال  
 الثورة معلقة أو موجهة ، تبقى هي الحقيقة التي تعلل علينا  
 من خلال «التاريخ كمرسح كبير» .

إن لعة الثورة هي الألفاظ والنطب والثروة والادعاء ، ومن  
 خلال ذلك تبدو دراما «موت دانتون» كلون من المحاكاة  
 التكمية الساخرة لمسرحية الثورة . وتعبّر عن موقف نقدي  
 عام من مأساة الثورة الفرنسية . وهي مسرحية مفتوحة تقبل  
 العديد من التفسيرات . ومن الخطأ أن نشبها عند تفسير  
 بعينه دون غيره من التفسيرات ، ولكن من الواضح أيضاً  
 أن الثورة كما تعرضها المسرحية قد استنفذت طاقتها  
 التحررية الشاملة وأنها تدور في فلك الصراعات والتطلعات  
 البرجوازية وتقف عند حدودها .





## «حياة جاليلي» لبرتولد برخت

العمل في المسرحية أصبح لي تفسير إيجابي واضح للنفي غير ممكن ، وبذلك أصبحت الأقوال متعددة الجوانب وأكثر تعقداً وتناقضاً .

وهكذا هجر المؤلف فكرته الأولى ، وهي أن يدع جاليلي ينكر نظريته حتى يخدع خصومه ، وتركه يرجع عن الحقيقة خوفاً من الموت ، أمام التهديد بالآلات التعذيب . ورغم هذا تغلب في النص الأول للمسرحية الأوجه الإيجابية لشخصية جاليلي كمكافح ينفي نظريته من أجل التقدم ، إذ أنه يواصل بعد النفي أبحاثه سرّاً ، حتى يساعد على انتصار الحقيقة .

واضح مما سبق أن معالجة الحدث التاريخي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفهم والوعي الذاتي ، والرمني للمؤلف المسرحي ، على أنه ليس للمؤلف أن يترك العنان لعنايه أو قلمه ليفعل بالمادة التاريخية ما يشاء ، فالتشكيل الحر للمادة التاريخية يتناول غالباً النواحي الجانبية ، أما العطلات الرئيسية فإنها لا تخضع لذلك إلا نسبياً ، وإلا ذهب مغزى الرجوع إلى التاريخ .

أعاد برخت كتابة مسرحية «جاليلي» تحت تأثير القبلة الذرية التي أقيمت على ميروشيما ، وفي هذا يقول : «بين يوم ويلة تغير فهمنا لقصة حياة مؤسس علم الفيزياء الحديث» ، ومعنى هذا أن زاوية النظر إلى شخصية عالم الفيزياء جاليلي تبدلت بتبدل الموقف التاريخي ، أما الشخصية التاريخية فبديهي أنها لم تتغير . ومعنى هذا أيضاً أن الأفكار لا تُستخرج فقط من المادة التاريخية وإنما ترتبط أيضاً بوجهة نظر المتأمل في عالم متحرك وتتبع منها ، ولأن الحدث التاريخي نفسه أصبح نسبياً ولم يعد ثابتاً كقصة انتهت .

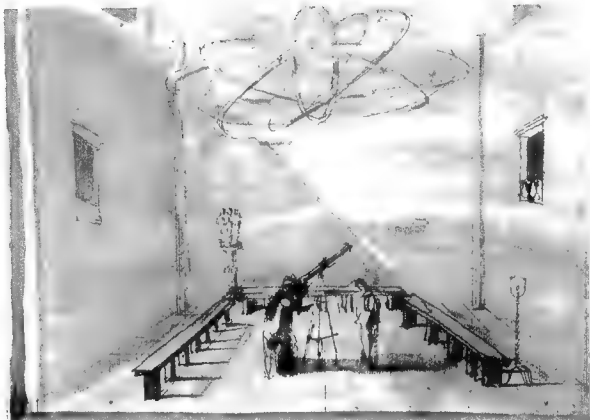
على أثر الصدمة التي أحدثتها قنبلة هيروشيما تغيرت نظرة برخت

في تمثيلية «حياة جاليلي» لبرتولد برخت لا تجسم الأفكار في صورة أمثلة كما هي الحال مثلاً في مسرحية «إنسان رتسون الطيب» وإنما «تولد أو تستخرج الأفكار من عادة تاريخية» .

وتظهر قصة تأليف المسرحية ، كما يظهر الاختلاف بين النص الأول (تحت عنوان «الأرض تتحرك» ٣٨ - ١٩٣٩ في الدنمارك) والصين التاليين لها («جاليلو» ١٩٤٤ - ١٩٤٧ في كاليفورنيا و «حياة جاليلي» - ١٩٥٥ في برلين) ، تبدل زاوية النظر إلى التاريخ وبالتالي تبدل تفسير الحدث التاريخي باختلاف موقف المؤلف المسرحي في تيار التاريخ .

شرح برخت في كتابه مسرحية «جاليلي» ، وفي في المنفى في الدنمارك ، كانت الفاشية والتازية تقيم على أوروبا . كان هدف المؤلف إذ ذلك أن يصور جاليلي كمنازل كبير من أجل الحقيقة ضد قوى الاستبداد والارهاب . فالهدف المبدئي في هذه المحاولة الأولى ينسجم بصيغة سياسية واضحة ، وهو اظهار كيف يستطيع الانسان «أن ينشر الحقيقة تحت ظروف الدكتاتورية» . ولا ريب أن هذا الموضوع ينبع من الواقع الراهن الملح في ذلك الوقت . كما أن برخت كان يرى نوعاً من التشابه والتضام بين إرهاب «مجمع التنقيش الكتابي» أيام جاليلي وبين النازيين في ألمانيا .

على أنه ، بتقديم العمل في حكاية مسرحية «جاليلو» جاليلي ، تمدر على المؤلف التوفيق بين هذا الهدف وبين أنكار جاليلي لحقيقة النظرية التي أثبتاها عن طريق الشواهد للرؤية (وهي أن الأرض كروية) ، باشتغاله بقضية جاليلي لم يقتصر برخت أن نفي النظرية الجديدة هو الثمن الذي كان لا بد أن يدفعه جاليلي حتى يستطيع مواصلة البحث . «وبعضني



رسم تصميمي من عمل كبير تير مسرحية «حياة جاليلي» ، فرقة أساميل برلين ، ١٩٥٧ .

ملوت هايزلمان في دور جاليلي خلال تقديم المسرحية بمسرح لينج هاننبرج ، ١٩٥٥ .



كردينال ديوان التفتيش :

«لماذا هذا محال ؟

ليس هناك من طريق آخر .»

وأخيراً يسمع البابا للكردينال الراهب باستطلاع جاليلي :

«نقصى ما يمكن الذهاب إليه هو تهديده بأدوات التعذيب

(لا استخدامها) .

يشكل هذا للشهد قمة المسرحية ونهاية فصول دراما رائد علم الفيزياء الحديث جاليليو جاليلي ، إذ أنه يبرز التناقض والتوتر الذي يعم فصول المسرحية بصورة حادة .

فحب جاليلي للطعام أصبح نهماً قبيحاً وجبه للتجريب والاكتشاف تطور إلى عادة ذليلة . ومن النخمة الساخرة التي تتم كلمات جاليلي في حديثه مع تلميذه السابق أندريا ، الذي يزوره زيارة خاطفة ، يبدو يوضح أن عودته إلى أحضان الكنيسة ليست صادقة ولن توبته زائفة . فهو ، رغم تقدم سنه وضعف بصره الشديد ، يضحي بالبقية الباقية من قواه لكي ينسخ خفية نسخة أخرى من مؤلفه الأخير «ديسكورزي» ، لكنه في نفس الوقت يرفض أن يتحمل مسؤولية تهريب هذه النسخة إلى خارج فلورنسا .

وبين هذا المشهد أن جاليلي مدرك لبلول زلته الماضية ، فهو يدين نفسه ويصدر الحكم على عثرته التاريخية بعنف الرجل اليأس الطاعن في السن الذي يرى يوضح من بعد الزمان أو من عالم آخر مغزى الأشياء وإبعادها وعواقبها .

على أن أندريا ، بعد أن فوجئ بالنسخة السرية لمؤلف جاليلي «ديسكورزي» يأخذ الفلن أن جاليلي قد أنكر عن قصد حتى يستطيع أن يواصل أبحاثه في السر .

أندريا :

هذا يغير كل شيء ، كل شيء .

جاليلي :

أشرح هذا ، يا أندريا .

أندريا :

لقد اعتقدنا ، مثل ما اعتقد رجل الشارع ، أنك ستفضل الموت على الانكار . ولكنك عدت إلينا وقت : «لقد أنكرت ولكنني سأعيش» فقلنا «إن لديك ملوثة» . فأجبت : «ملوثة أفضل من خالية» .

إلى جاليلي ، وأصبح هدفه إبراز مسؤولية الباحث العلمي أمام المجتمع الإنساني . فأعاد صياغة النص الأول ، بحيث أصبح نفي جاليلي لنظريته خيانة لقوى التقدم وجريمة اجتماعية تاريخية ، ليست محدودة بزمن تاريخي وإنما تمتد أثرها إلى الحاضر والمستقبل . ويقول برخت : «يمكن النظر إلى جريمة جاليلي على أنها النخبة الموروثة للعلوم الطبيعية الحديثة» . بذلك تقف العلوم الطبيعية الحديثة مع جاليلي في قصص الاتهام . ويبرز هذا جلياً من خلال المشهد الثالث عشر والرابع عشر . ونخلص أولاً في التالي وقائع هذين للشهدين الهامين :

### المنظر الثالث عشر

٢٢ يونيو ١٦٣٣ : جاليليو جاليلي ينفي نظريته عن دوران الأرض أمام مجمع الاستطلاع الأعلى ويرتكب بذلك «الخطيئة الموروثة» للعلوم الطبيعية الحديثة ، كما يقول المؤلف . يقتصر هذا المشهد على عرض رجوع جاليلي عن نظريته في ضوء رد الفعل الذي يثيره هذا الحدث بين تلاميذه ومساعديه ، الذين يعزون حنته بالوعد إلى عبوديته للذلت وينفضون عنه في ازدراء .

أندريا : (بحوث عال)

ويل لبلد ليس به أبطال ...

جاليلي : (يدخل)

كلا ، ويل لبلد بحاجة إلى أبطال .

### المنظر الرابع عشر

من عام ١٦٣٣ حتى وفاته عام ١٦٤٢ يعيش جاليلي في كنف الكنيسة ، تحت قبضة ديوان التفتيش الأعلى الذي يصادر كل كلمة يخطها .

كردينال ديوان التفتيش :

«ماذا تكون النتيجة لو أن الجميع وهم ضعفاء في الجسد لهم في كل طرف هوى ، لو أن الجميع آمنوا بالعقل وحده ، العقل الذي يعتبره هذا المجنون السلطة الوحيدة ... منذ خرجوا إلى البحار ... يضمنون ثقتهم في كرة نحاسية يسمنونها بالوصلة ، بدلاً من أن يضعوا ثقتهم في الله ...»

البابا :

«لا نستطيع أن نقرر بطلان النظرية ونسمح باستخدام خريطة النجوم (المبنية على النظرية)



ساحة (السوق) ، لوحة بالألوان المائية تمثل للنظر المباشر من مسرحية «جاليلي»  
من رسم البروفسور هنز فريزي .



لوحة بالألوان المائية تمثل الكردينال بربريني وهو يتحدث الى جاليلي  
(ويقوم بدوره الممثل أرنست بوش) . من رسم البروفسور هنز فريزي .

جاليلي :

لما أرى أن الهدف الوحيد للملم هو تخفيف شقاء الوجود  
الإنساني ... قد تكشفون بمضي الزمن كل ما يمكن  
اكتشافه ، وبالرغم من هذا إن يكون تقدمكم إلا ابتعاداً  
عن الإنسانية . قد تصبح البؤس بينكم وبين الإنسانية يوماً ما  
صارخة حتى أن صرخة الفرح لتحقيق ضرر جديد قد  
تقابل بصرخة مروعة تملأ الدنيا . لقد كانت لدي كمال  
فيزيائي فرصة نادرة ، ففي زماني بلغ علم الفلك مسامع  
الناس في الأسواق ، وتحت هذه الظروف كان يمكن أن  
تحقق مقاومة رجل واحد وثباته هزلت عنيفة ، فلو ثبت

جاليلي :

«ملوثة أفضل من خالية» .. شيء واقعي وشبهني .

أندريا :

كنت دائماً تسفك على الأبطال .. من قولك : «سوء  
الحظ مصدره التقدير الخاطيء» . وكذلك : «قد يكون  
الطريق للموتى ، بسبب المواقف ، أقصر طريق بين نقطتين» .

ولكن جاليلي يلوح رافضاً هذا التفسير لانكاره الحقيقة معترفاً  
أنه لم ينكر حسب خطه ما ، وإنما أفكر خشية الألم الجسدي  
وأمام التهديد بالآلات التعذيب ..

ولم أتخاذ ، لربما استطاع العلماء الطبيعيون أن يمشوا إلى الحياة شيئاً مثل يمين الأطباء ، نذراً ، وهو ألا يستخدموا علمهم إلا من أجل خدمة الإنسان !

أما ما عليه الحال الآن ، فنقص ما يمكن أن يأمله الإنسان ، هو قيام سلالة من المخترعين الأقزام ، يمكن تلجيرهم لكل غرض . وإلى جانب هذا فقد توصلت إلى الاقتناع بأنني لم أكن يوماً ما معرضاً لنظر حقيقي .

كانت قوتي لسنوات طوال لا تنقل عن سطوة أصحاب الأمر . لقد سلمت علمي إليهم لكي يستخدموه أو لا يستخدموه ، لكي يسيروا استخدمه ، حسب ما يخدم أغراضهم .

فجاليبي قد كشف الحقيقة وأفكرها وعرضها للضياع . فهو في . النهاية من رواد العلوم الحديثة ومن واضعي أسس الثورة الصناعية وخائن للمسؤولية الباحث الاجتماعية وهنا يبرز التشابه بين قضية جاليبي وقضية علماء الفيزياء ، مخترعي القنبلة الذرية .

على أن التشابه أهم من هذا ، ففي العصر الحديث ، العصر الذهبي للبحث العلمي حيث تكفل وتضمن الدولة البحث وحرية البحث ، أصبح البحث العلمي في الكثير احتكاراً كبيره من الاحتكارات ، والباحث مسخر في خدمة الاحتكار لا شأن له إلا أن يبيع قواه ، واتخذ البحث في نواحي عديدة صورة فضوية ، لا ضابط لها ، في خدمة فئة ضد فئة أخرى ودولة ضد دولة أخرى .

وليست قضية جاليبي وصراعه من أجل حرية البحث ثم استسلامه ونفيه للحقيقة قضية دينية ، فالكنيسة في المسرحية تمثل ، كما يكرر برخت ، سلطة دينية وسياسية ويمكن استبدالها بأي هيئة حاكمة أو مهيمنة أخرى . فالأخبار ورؤساء الدين « يماثلون في زمننا أصحاب البنوك والسائورت » . وهذا محور الصياغة النهائية لمسرحية « جاليبي » ( ١٩٥٥ ) .

كان الباحث الجديد للاهتمام بقضية جاليبي هو تقدم مشكلة العلاقة بين العلوم الحديثة وبين المسؤولية الاجتماعية في أوائل الخمسينيات ، حيث دخل السباق الذري في مرحلة حاسمة خطيرة ، وتجمست هذه للشكلة بصورة واضحة في قضية عالم الذرة الأمريكي « أب القنبلة الذرية » روبرت أونيهايمر . كان أونيهايمر ، بصفته مدير لمركز الأبحاث في « لوس ألاما »

بالولايات المتحدة في الستين الأخيرة للحرب العالمية ، من الذين حذبوا استخدام القنبلة الذرية ضد اليابان ، ومن الذين اشتركوا في اختيار الأهداف ، على أنه في الفترة التالية ، بعد وقوع الكارثة وإزدهار سياسة القوة التي مارسها جون فوستر دالاس ، وتعرض فيزيائي الذرة لارهاب فرسان هذه السياسة ، لم يتقبل دون جدل هذا الاتجاه الجارف الخطير ، فارتابت أجهزة الأمن في أمره وتشككت فيه .

وسلك أونيهايمر في الدفاع عن نفسه مسلك جاليبي . فكما حاول جاليبي أن ينفي عن نفسه تهمة البرقعة وأن يثبت أنه ابن وفي للكنيسة وليس من الفلوج ، حاول أونيهايمر أن يبرهن على أنه لم يكن يوماً شيئاً ولم يبق بالفعل صنع القنبلة الهيدروجينية . وقد اتخذ الكاتب المسرحي هنري كيهارت من قضية أونيهايمر هذه موضوعاً لمسرحيته التي تحمل عنوان « قضية روبرت أونيهايمر » واعتمد في صياغتها على محاضر التحقيق التي تقع في ثلاثة آلاف صفحة .

ولكن قضية أونيهايمر لم تكن قضية فردية . ففي أوائل الخمسينيات على الأخص تفشت في الولايات المتحدة موجة لرهابة ضد علماء الفيزياء وطبقة « الائتلسيا » ، وشاعت في ذلك الوقت صولات وسجلات ومطاردات مكارثي الشهيرة .

تحت هذه الظروف أصبحت قضية جاليبي قضية معاصرة ، تثير أيضاً اهتمام « أبناء عصر المولم » . ويقول المؤلف : « يجب أن نعرف الناس في قارت الأرض بالخطر الداهم الذي يهدد بمحو الإنسانية » . فكان عودة برخت إلى صياغة للمسرحية من جديد والشروع في إخراجها هو مساهمة المؤلف المسرحي لتعبئة الرأي العام ضد خطر الفناء الذري .

هذا التاريخ الطويل للمسرحية والعمل للستر الطويل في صياغتها وصلها جعل منها العمل الأدبي الكامل في حياة برتولد برخت الدرامية .

وتظهر النظرة النسبية للواقع التاريخي نفسه في تشكيل للمسرحية إذا عرضنا للمؤثرات التثريبية Verfremdungseffekte بها . ويقصد بالمؤثرات التثريبية العناصر المسرحية التي تميز مسرح برخت للحمي ، مثل الموسيقى والأغاني والأقطة وشرائط التعليق والأقوال للأثورة والفروح في مقدمة للمشاهد وعرض الأدوار بطريقة نقدية تدللية عن طريق استخدام الحركات الاشارة والايماية واخراج

الجديد كزمن جديد ، وأن يعيش للزمن التاريخي العميق لهذا الزمن الجديد بأبعاده المختلفة ، ويرتفع بالحاضر إلى المستقبل . والتعبير الواضح لذلك يتجسم في أداة جاليلي نفسه ، حيث يفهم نفسه من وجهة نظر القنبلة الذرية . بهذا ، فجاليلي ليس شخصية تاريخية فحسب ، بل هو أيضاً شخصية مجازية أو تشيئية . ومسرحية «حياة جاليلي» أيضاً تركيب تماثلي أو قياسي يلقي الضوء كذلك على مشاكل الواقع الجاري .

يقول برخت أن «التغريب معناه المؤرخة» . وما يقصد بالمؤرخة Historisierung عامة هو عرض الشيء في كينيته أو كينونيته التاريخية . أي إعلاء الحدث للمعرض صفته التاريخية المحدودة ، وبالتالي رفع صفة الاطلاق عنه وإظهار نسبيته بوضعه في تيار التاريخ .

فلا طائل من مجرد عكس مظاهر الحياة ، فلمعرفة وإدراك الظواهر والأشياء يجب تفريخها ، يجب التغريب بالتناقض والتناق في كل ظاهرة تاريخية وإظهار نسبيتها ، ووضعها موضع التأمل والاختيار . يجب تبديد الوهم الذي يحيط بالأشياء ، ورفع النقاب عن المسلمات والصور المتناقضة الموروثة وملاحظتها من جديد في إطار غير مألف .

«فالتغريب معناه للمؤرخة» ، معناه «عرض الأحداث والأشخاص من الوجهة التاريخية ومن ثم اعتبارها معرضة للزوال . ويمكن بالطبع تطبيق هذا النهج على المعاصرين من البشر . فمن الممكن عرض سلوكهم على أنه تاريخي ، مرتبط بعصر معين ، أي أنه « معرض للتفسير » .

الكلام في معرض الشك . . . ويربط المتناقضات ولدمساج الأضداد ، ونفض للتوقع المألوف ورفع النقاب عن المسلمات الاجتماعية والأحكام المسبقة ومضاعفة زاوية النظر ، ولزادواج للعاني وتمديد لها ، الخ .

ولا يرى المسرح للمعني قيمة ذاتية «للحكمة الفنية» والترايط والتتابع الضروري المحتوي لأحداث المسرحية ، ولا يجري وراء الأحداث الفذة أو المواقف البطولية . . . ويستعص عن هذه العناصر بعوامل التغريب وسائله التي أشرنا إليها . ويعكس هذا الاتجاه في عنوان مسرحية جاليلي ، إذ يطلق عليها برخت «حياة جاليلي» ، لا مأساة جاليلي مثلاً . وتعرض للمسرحية فصلاً من حياة عالم الفيزياء جاليلي تقع في فترة تمتد إلى ثلاثة وثلاثين عاماً .

ويرمي العرض التغريبي إلى اخراج المألوف والمعروف عن إطاره المعتاد فيبدو وكأنه شيء غريب أو جديد . فالموضوعات والأحكام المألوفة التي تبدو بديهية أو يقينية ، يقع بها العرض التغريبي الفطن ويكشف ما بها من التباس أو تناقض .

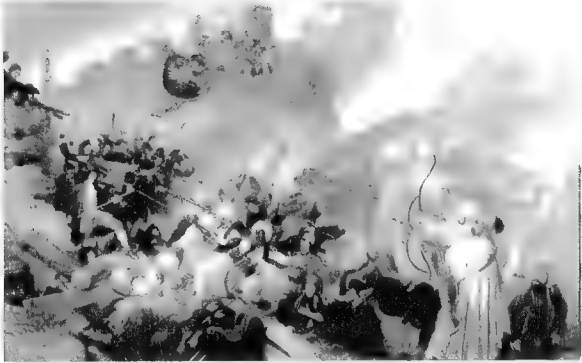
والوسيلة الرئيسية للوصول إلى هذا الهدف هي النظرية التاريخية الديالكتيكية للأشياء في تناقضها ولزادواجها الذاتي وتضادها والتباسها وفي تغيرها المستمر .

هذه النظرية التغريبية تمكن جاليلي من النظر إلى حاضره كتاريخ ، فبذلك يحول الحاضر إلى مستوى زمني مزدوج ، ويعيش الحاضر كتاريخ ويربط الحاضر كذلك بالمستقبل . وهذا يبرز على وجه الخصوص في مقدرة جاليلي أن يعي ويعيش الزمن





السلطان سليمان أمام فيينا . من تصاوير الكتب التركية ، عام ١٦٠٠ .



لياندر روس ، هجوم الأتراك على حصن «أوبل» بشتينا ، لوحة زيتية .

## حصار قينا

### الاحتفال بمرور ٣٠٠ عام على «عام الأتراك»

وزحفهم مرلت حتى «أوبل قينا» وهكذا بدأت مرحلة «الخطر التركي» في الغرب . من منظور هذه التجربة أصبح لفظ «تركي» مرادفاً للفظ «إسلامي» و«مسلم» ، وبالمثل أصبح لفظ «فرنكي» مرادفاً للفظ «أوروبي» .

لأكثر من ثلاثة قرون سيطر «الخطر التركي» على جنوب شرق آسيا . ووجد هذا «الخوف المرضي» من الأتراك صداه في أغلب اللغات الأوروبية ، بل وفي الأمثلة الشعبية والأدب . لم تتغير هذه الصورة إلا بعد هزيمة العثمانيين الحاسمة عام ١٦٨٣ على أوبل قينا ، عاصمة مملكة الدانوب وإمبراطورية هابسبورج . فبدأ النظر إلى الأتراك من منظور أعراقهم وعاداتهم وحضارتهم اللغائية ، فقدمت المسارح ودور الأوبرا «روايات تركية» و«أوبرات تركية» . فموليير على سبيل المثال يضمن مسرحيته «البورجوازي النبيل» Le Bourgeois Gentilhomme

تشكلت «صورة الاسلام» في الغرب لقرون طويلة من خلال حدثين تاريخيين : الحدث الأول هو اتساع رقعة الاسلام في مرحلة الديناميكية التوسعية الأولى وانقطاعه بلداناً في حوض البحر الأبيض المتوسط كانت حتى ذلك من بلدان العالم المسيحي الروماني . وهكذا وجد عالم الغرب المسيحي في الاسلام منافساً له ، واصطبغ الصراع بينهما بصبغة «إيديولوجية» عدائية خاصة في العصر الوسيط . وأخيراً مع ضعف الخلافة الاسلامية وقعدان الأندلس وخروج المسلمين من شبه جزيرة أيبيريا أخذت المواجهة بينهما صبغة «سياسية» وخفت حدة التقدر الهجومي الذي تعرض له الاسلام في الغرب .

ولكن التمايش بين الغرب المسيحي والشرق الاسلامي تعرض لهرات عنيفة بعد استيلاء الأتراك على القسطنطينية عام ١٤٥٣ وتغلغلهم بالتدريج في القرن التالي في دول البلقان ،





فرقة موسيقية من الانكشارية . من تصاوير الكتب التركية ، نمر علم  
١٧٧٠ .



قهوة تركية . من تصاوير الكتب التركية ، نحو عام ١٦٠٠ .

جملًا تركية كاملة، وجولدوني يستوحي شغوه المرحه من الأوجه التركية ولسين يُولف مأساته العاطفية «باجريه» Bajazet وموزارت يضع لأوبرا «الاختلاف من السربي» Die Entführung aus dem Serail مقطوعات موسيقية تركية تُستخدم فيها آلات تركية مثل الناي والمثاق والطبله الكبيرة .

وتغلغلت الموسيقى التركية وعوائد الحياة التركية في الكثير من المجالات ، واشتهرت فيينا والتمسا في أنحاء العالم بمقاهيها التي نشأت بفضل زكاتب القهوة التي خلفها الجيش العثماني ضمن ما خلف من ملابس ومراكب وتحف بعد هزيمته حول أسوار فيينا . والكثير من الأطعمة والفطائر في هنغاريا والتمسا هي في الأصل أطعمة وفطائر تركية .

بعد ثلاثة قرون من ذلك الحدث التاريخي احتفلت فيينا هذا العام بانتصارها ونهاية حقبة «الخطر التركي» ، كان هذا الاحتفال شاملاً متعدد الأوجه ، فظلت للمعارض الحية واللغات والثقافة والمؤتمرات التاريخية ، ونشرت المؤلفات الجادة والشعبية التي تتناول هذا الحدث التاريخي من منظور أوروبا ومنظور الأتراك . فمملكة الدانوب أو امبراطورية هابسبورج ذلت الشعوب العديدة قد تلاشت نهائياً عام ١٩١٩ ، وبالمثل فقد انحلت الامبراطورية العثمانية نهائياً عام ١٩١٩ .

### نهياية «الخطر التركي»

في ١٢ سبتمبر عام ١٦٨٣ حرر جيش أوربي مشترك ، بقيادة ملك بولونيا يوهان الثالث سويسكي فيينا من جيوش العثمانيين الذين يحاصرونها .

بدأت حملة العثمانيين على فيينا في ربيع عام ١٦٨٣ ، إذ زحف جيش عثماني ضخم قوامه نحو ٣٠٠ ألف جندي الى بلغراد ، وهناك سلم السلطان محمد الرابع بعد عرض عسكري الى وزيره الأكبر قرا مصطفى باشا العلم الأخضر ، مملكة الدانوب وقصر «الملكة الرومانية المقدسة للأمة الألمانية» . «الملكة الرومانية المقدسة للأمة الألمانية»

كانت عاصمة الهابسبورجين فيينا قد تحولت بعد حصار المدينة الأول عام ١٥٢٩ الى قلعة محصنة قوية تحيط بها

الغنادق والسدود من جميع الجوانب . حاصرت الجيوش العثمانية فيينا في صيف عام ١٦٨٣ لمدة ٦١ يوماً ، وكان عدد المقاتلين العثمانيين نحو ٢٠٠ ألف رجل وعدد المدافعين نحو ٣٠ ألف رجل وكانت المعركة الحاسمة يوم ١٢ سبتمبر عام ١٦٨٣ ، إذ قامت الجيوش الحليفة والفرق المجندة للمكونة من نحو ٧٧ ألف مقاتل (من أهالي باقاريا وسكسونيا وصوابة والفرنك) بالهجوم من الجبال العالية الجرداء على الجيوش العثمانية التي تحاصر المدينة ، فانتصرت عليها في جميع الجبهات وأجبرتها على الفرار في مساء ذلك اليوم . خسر العثمانيون خلال الحصار والمعركة نحو ٣٠ ألف جندي . وخلفوا على أرض المعركة غنائم ونفائس عظيمة ، منها النيام والبربات الضخمة وشعارات رجال الدولة والمجوهرات والعملات الذهبية وزكاتب القوة .

كان فشل الحملة العثمانية بمثابة نقطة تحول في تاريخ أوروبا وتاريخ الامبراطورية العثمانية . انتهت بذلك ثلاثة قرون من التهديد التركي العثماني ، وبدأت مرحلة أقول الامبراطورية العثمانية وتحللها .

لم تكن أهداف العثمانيين في هذه الحرب واضحة ، فلم يجل بخاطر السلطان محمد الرابع - كما يبدو - حين سلم مقود جيشه الى وزيره قرا مصطفى باشا أنه يزعم الاستيلاء على فيينا ، «التفاحة الذهبية» كما كانت تسمى ، عاصمة مملكة هابسبورج ، وإنما كان يعتقد أن غايته هي الاستيلاء على الأرض الهنغارية المطلقة على حدود النمسا ، ولذا عاقب وزيره على طموحه الشخصي وعلى فشله بالقتل .

الغريب أن الملك لودفيج الرابع عشر ، ملك فرنسا المسيحي قد شجع السلطان محمد الرابع على غزو مملكة هابسبورج ، مؤملاً أن يقوم بدور المنقذ في هذه الحرب . وبالمثل نجد أن سياسة قيصر هابسبورج ومطاردته للمسيحيين البروتستانت والكلفانيين في هنغاريا قد دفعت بهؤلاء الى الانضمام الى جانب الأتراك ، الذين منحوهم الأمان وحق ممارسة عقيدتهم الدينية . وهكذا تبين كيف أن حملة العثمانيين على مملكة هابسبورج وفيينا كانت لأسباب سياسية ، داخلية وخارجية على حد سواء .

## الكتابة بمختلف الصيغ

### الرّسام الشاعر جوتنر جراس

والجوع والشدائد ، هذا هو «النمو» الذي ينجزه مجتمع الانتاج الحديث .

في المدينة التاريخية التي شهدت بيان «نادي روما» الشير بتبؤاته المفزعة، انتى جوتنر جراس الى القول بأنه لم تعد هناك مفزى ما للكتابة الآن ، فالعاصر القائم قد سلب الأدب حليفه الأصيل ، قد سلبه المستقبل والأمل في الدوام : «فمن شروط الأدب الحيوية التي بنى عليها شرعيته هو المستقبل . . . لقد عاش الأدب وكفّل له البقاء عبر الحكام الثيوقراطيين وعبر عصور الديكتاتورية ، ورأى الرقابة تنهار من حوله والكلمة تتحرر» .

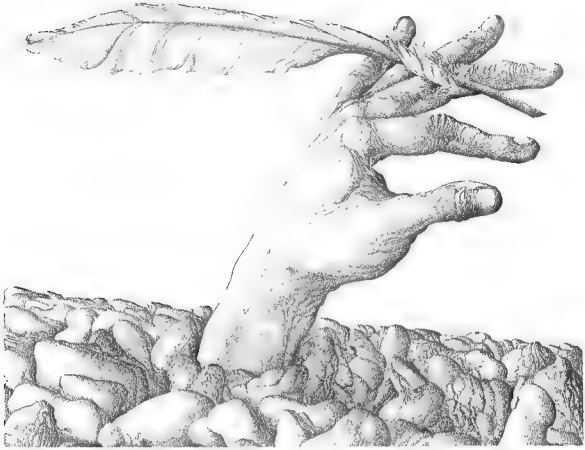
«كل الأدب على الدوام على صلة بهذا الحليف ، فقد كان المستقبل في جانبه . كان الأدب هو دائماً صاحب النفس الطويل ، كان يستطيع الصبر على الزمن وهو مطعن الى أثره القادم ، حتى إن لم تجد الكلمة وإن لم تجد الجملة صدها إلا بعد عقود طويلة وأحياناً بعد قرون . كان هذا السبق وهذا الامتياز هو ثراه أفقر الشعراء . ما كان لأحد تحت أفسى الظروف أن يقضي على هذا الامتياز . كان حليف الأدب يسمى الخلود . كان يمكن أن يزعج صناع الأدب في السجون وكان يمكن أن يُقتلوا أو يُنفوا ، وبالرغم من ذلك كان النصر في النهاية للكلمة والكتاب .

كان الأمر كذلك حتى اليوم أو بتبوير أدق حتى الأس ، فيبروز خطر فقدان المستقبل - مستقبل الإنسانية - قد أصبح خلود الأدب مطعماً وهمياً . ويدور الحديث الآن عن القصيدة كسلعة كثيرها من السلع اليومية . وبدأ

لنحو عقدين من الزمن كان جوتنر جراس القصاص والشاعر والروائي والناقد الساخر والمواطن الملتزم و«الطفل المشاغب» ، هو الابن المدلل للأدب الألماني بعد الحرب .

بظهور روايته القصصية الكبرى «طبلة الصفيح» Blech-trommel عام ١٩٥٩ أصبح جوتنر جراس من أعلام الأدب الألماني القصصي في هذا القرن ، قارئها البعض بملحمة توماس مان الروائية «جبل السحر» Zaubberg ، وعددها البعض الآخر زومعة أدبية استفزازية . ويعد أن أخرج جوتنر جراس روايته الضخمة «سمكة موسى» Der Butt عام ١٩٧٧ وصفه النقد بأنه أكبر موهبة إبداعية روائية في ألمانيا ، ولقبه «بأستاذ اللغة الألمانية في العصر الحاضر» . والمألوف أن تترجم أعمال جوتنر جراس حال ظهورها الى لغات عديدة ، وقد نال جراس على أعماله الكثير من الجوائز في ألمانيا وفي خارج ألمانيا .

في الخطاب الذي ألقاه جراس بمناسبة منحة جائزة أعلونيو - فلترينيلي Antonio-Feltrinelli في روما عام ١٩٨٢ لم يقتصر جوتنر جراس على كلمات الشكر المألوفة في مثل هذه المناسبات ، وإنما تخطى ذلك وناقش إشكالية الأدب ، وإشكاليته الذاتية كمؤلف روائي ، في هذا العالم الحاضر إزاء المخاطر التي تتعرض لها الآن الإنسانية من خلال انجازات الانسان : ف جرائم القتل ترتكب باسم التقدم، والموارد الطبيعية تهدر ، والطبيعة المحيطة تهدم دون وعي أو مراجعة ، وعناصر الحياة الانسانية تصاب بالسموم ، ثم ذلك التسليح النووي الملطرد الذي تخطى حدود المعقول ، ثم الفقر



جوتنر جراس ، يد الكاتب ، ١٩٢٩ .

لقد استمعنا من قبل الى مثل هذه الأصوات . من قبل تحدث البعض عن نهاية الأدب ، وأعلن البعض الآخر نهاية الشعر بعد مآسي الحرب العالمية ، فهل كان خطاب جوتنر جراس المذكور هو مجرد صيحة من هذه الصيحات أو مجرد خطاب وداع ؟ هل يعني ذلك الاستكانة بعد أعوام كثيرة إزاء عجز الكلمة وضعف الفكر ، الذي لم يعد في مقدوره أن يتجسم في صيغة سياسية وأن يطلق غريزة البقاء من عقابها لتتوقف الكارثة التي تهددنا ؟ أكان هذا الخطاب هو الرد على السؤال الذي ألقاه جوتنر جراس في روما أيضاً : «هل بمقدور الإنسان ألا ينحصر في النظر الى ذاته وأن ينظر الى ما يجري حوله . هل يستطيع أولئك المبدعون الذين يملكون ناصية العقل ، أولئك الذين يستطيعون ابتكار أدوات

الكتاب ، هذه السلعة الدائمة ، يتحول الى زجاجة تستخدم وتُرى . وقبل أن نعرف عما اذا كان لنا مستقبل ، ينطلق البعض من أننا بلا مستقبل . ذلك التجبر الذي مكن الانسان من أن يفني نفسه يهدد الآن باسداد الستار على العقل الانساني قبل أن يهبط الظلام على الانسانية ، ويهدد بتديد حلم الانسان بمستقبل أفضل ، ويهدد جميع الأحلام الطوباوية ، ويهدد مبدأ الأمل الذي تحدث عنه الفيلسوف «ارنست بلوخ» E. Bloch . يهدد بتحويله الى أضحوكة . تبقى فحسب الاحتجاج الذي يهزه الشعور بالعجز والخوف للتلعثم الذي قد لا يجد بعد قليل الكلمات ، فينقلب الى خوف أصم . فكل حرف بلا معنى إزاء العدم» .

الفناء أن يقولوا أيضاً لا لا ابتكاراتهم ؟ هل هم على استعداد أن يملكو جماع أنفسهم إزاء امكاناتهم ، هل بمقدورهم أن يتواضعوا إزاء ما تبقى من هذه الطبيعة المخربة ؟ اعرف اني سأستمر في الكتابة وفي صنع الكلمات ، لأنني لا أستطيع غير ذلك ، ولكني أعرف أن كل مؤلف سأشرع في كتابته لن يكون كما لو كان المستقبل حليفه . لا بد أن أودع في كل ما سأكتب رثاء هذه الأشياء المصابة ، وهذه المخلوقات المصابة ، وأن أتحدث عن أنفسنا وعن رؤوسنا التي ابتكرت هذا جميعه ، وابتكرت نهاية كل ما ابتكرناه .

فمنذ كتابه الأخير «مولودت رأس» Kopfgeburt (عام ١٩٧٩) قد أخذ جوتسر جرس نفسه بالصمت ، منح نفسه مهلة بلا كتابة وأبدل بالكتابة قلم الرصاص وملقطة الطباخ . فحيث لا مستقبل ، فقد صناعت أهم الأبعاد التي تدفع جوتسر جرس إلى الكتابة . فقد صناع منه الزمن ، الزمن الحاضر بين المستقبل والماضي :

« كنت أكتب كإنسان معاصر ضد الزمن المنصرم ، لقد تطلب مني الماضي أن ألقه في طريق الحاضر حتى يتنثر الحاضر . كان يوسفي أن الملح للمستقبل كماء حاضرس .

بعد هذه الخبرات مع الزمن ، قلت لنفسي . . إن التقدم هو قومة أو حلزون ، كم تمنيت كما تمنى آخرون أن تكون هناك قواقع في استطاعتها القفز ، أما الآن فقد أدركت شيئاً مغايراً ، وعبرت عن ذلك فقلت : . . إن القومة أسرع مما نتحمل .

لقد تجاوزتنا القومة ، على أننا وقد ابتعدنا عن الطبيعة ، نحن أعداء الطبيعة ، ما زلنا نعتقد أننا نسبق القومة . هل بمقدور الإنسان أن يكف عن النظر إلى ذاته ولن ينظر إلى ما يجري حوله ، هل يستطيع أولئك المدعون الذين يملكون ناصية العقل ، أولئك الذين يستطيعون ابتكار أدولت الفناء أن يقولوا أيضاً لا لا ابتكاراتهم .

هل باستطاعتهم أن يكبحوا جماع أنفسهم إزاء امكاناتهم ، أبعدورهم أن يتواضعوا إزاء ما تبقى من هذه الطبيعة المخربة . فلنأمل أخيراً . . ألا نريد تحقق المستطاع ؟ ألا نريد أن نعلم بعضنا حتى يتحول الجوع إلى تلك الخرافة الشريرة : « كان ياما كان ؟ »

بمؤلفه الروائي الضخم «سمكة موسى» أراد جرس أن يكتب قصة حضارة «الفناء الانساني» وأيضاً «الجوع الانساني» . أو تاريخ «ثورة المطبخ» أو بمعنى آخر : تطور الانسانية عبر آلاف السنين من خلال فن الطهي وأدوات الطبخ ، لا تاريخ الأحذيك الجسم والبطولات ، وإنما التاريخ من خلال روائع المطبخ وأبخرته ، من خلال وصفات الطبخ ومتع الحولس ، من خلال ذلك العالم الآخر ، عالم النهم وجوع الحولس . ولكن قصة الفناء والطهي تحولت خلال عملية الكتابة إلى أسطورة مفردة عن التطور الخاطي . للعالم ، ذلك التطور الذي ينتهي بالحرز والاكثاب والألم ، وينتهي في النهاية إلى رفض هذا العالم الذي ينتشر فيه الجوع ( الجوع إلى السلطة والتسلط ) وتنشر فيه التقنية والمتعلق الجاف على ما عداها .

وهكذا ينتهي تاريخ العالم بوداع مبدأ الرجولة كما تمثله «سمكة موسى» ، هذه السمكة المبقرية التي ترمز إلى «روح العالم» بمفهوم هيجل ، والتي ترمز أيضاً إلى مفيسو (شيطان) قصيدة جوتس الكبرى «فاوست» ، هذا النمل الواشي الذي يجسم جنون الرجولة وخيلاها ، الذي يبرز في النهاية سفخ هذا العالم وسفخه الذاتي أيضاً ، فيصاح في النهاية بالفزع والتفرد من أفعاله القاتلة (مشيراً بذلك إلى تلك الأخيلة المرعبة التي تطارد الكاتب نفسه) . يكتب جرس هكذا بواسطة «مفرقة الطهي» ، يكتب هذه الأغنية التكمية عن الحرب باعتبارها سيد كل شيء . . وعن قوة المبادي المجردة وعن استغلال السلطة وجنوحها إلى التجريد وإلى التخفي في أزياء الأنظمة المختلفة في هذا العالم الجبار ، عالم للمفاعلات الضخمة والصواريخ . فقصته «سمكة موسى» هي في نفس الآن مرثية ضخمة منشؤها الشعور بالنقص والموز . وهي أيضاً أسطورة عن الحب والحرية والحنين وغريزة التكاثر وغريزة الموت .

وفي النهاية إزاء كارثة التسلط والقتل تمنح سمكة موسى إلى سحر «الأثوة والأثومة» ، هرباً من «مبدأ الرجولة» القاتل . إزاء ما تعانيه الشخص من أخيلة قهريه تمنح إلى «دف» الأثوة الأبدية . فقصته تحرر المرأة وقد وصلت إلى نهايتها العلواوية . فمطلب المساواة والحرية الذي يرفه أفلام حركة



جوتتر جراس ، صورة ذاتية ، مع  
«سمكة موسى» و«ريشة الكتابة» .

جوتتر جراس ، الطيخ بيري  
، ١٩٧٤ ، سفر على زنك .







برواية «سمكة موسى» . وتدور أحداثها في ألمانيا خلال حرب الثلاثين عاماً ، هذا اللقاء هو لقاء خيالي لأدياب ذلك العصر الذين يكافعون بواسطة الكلمة ضد ذلك الحدث المشؤوم ، هذا اللقاء هو بمثابة تعبير مجازي عن موقف الكاتب في الحاضر ، كان الأمر في الأسس كما هو اليوم ، كما نقرأ في موضع من مواضع هذه القصة :

«حيث عم الخراب لم تزد هه هناك غير الكلمات»  
فالكلمة ، واليد التي تقود القلم ، هي وحدها التي ترتفع فوق الأحداث وفوق ركاب التاريخ ، هذا ما نشاهده على لوحة الغلاف التي رسمها جوتتر جراس لقصة «سمكة موسى» .

هذا هو أيضاً ما فعله جوتتر جراس في روايته الأولى «طبعة الصفيح» ، فقد ألقى الماضي تحت أقدام حاضر ألمانيا بعد الحرب .

كانت أيضاً تلك القصة التاريخية التي تبدأ في العشرينات وتمتد حتى بداية الحرب العالمية الثانية والتي تدور أحداثها في مدينة دانسج وما حولها ، كانت محاولة صارخة أن ينظر

التحرر النسائية لا بد وأن يؤدي في النهاية إلى مضاعفة مبدأ «الرجولة» وفقدان «حنان الأنوثة» .

هل كانت قصة «سمكة موسى» هي محاولة للتغلب على الأزمة الذاتية والعامة من خلال الانسحاب من الحاضر إلى الماضي أو إلى أسطورة المصلح ؟ أكانت هذه الرواية تعبيراً آخر عن تلك الأزمة التي ذكرها جراس في خطبه في روما ؟ أكانت هذه الرواية الأخيرة بمثابة العودة إلى أيامه الأولى ، إلى عالم الأدب والرواية كما تصوره روايته الأولى «طبعة الصفيح» التي نال بها جراس عام ١٩٥٩ شهرة عالمية .

في أحد المواضع من رواية «سمكة موسى» يسأل الراوي هذا السؤال : «أمتع أنت ؟ فيجب : بعض الشيء ، إني متعب من الحاضر» . هو متعب من الحاضر أو من المستقبل ؟ إن الرجوع إلى الماضي يعني بالنسبة لجراس دائماً مناقشة الحاضر والصراع من أجل مستقبل أفضل ، فهو يقول : «في الأسس سيكون ما كان في الغد» هكذا تبدأ أقصوصة «اللقاء في تلجة» Das Treffen in Teltge وهي قصة ملحقة

الى العالم الحاضر بما قد يكون وليس فقط بما قد كان . كانت احتجاجاً شاعرياً ضد البربرية واللاإنسانية ضد صور الانسان المشوهة ضد جنون هذا القرن كما يرمز اليه «أوسكار» (بطل القصة) ، ذلك الطفل القزم الذي يرفض النمو ، ويثور كما يثور الأطفال ضد صورة الانسان في هذا العصر . فأوسكار بهذا هو صورة كاريكاتورية لهذا العصر .

هذه هي موضوعات رواية جوتتر جراس في «أعوام الكلاب» Hundejahre وفي قصة «القط والفأر» Katze und Maus فمضمونها هو الماضي والحاضر ومشروع المستقبل . في هذين المؤلفين يطرح جراس نفس التساؤلات التي عالجها في روايته الأولى إزاء زمن الحرب والزمن التالي على الحرب . على أن تلك القوة الدافعة التي مثلتها ثلاثية دانسيج السابقة تتراجع بعد عشرة أعوام في كتابه «مذكرات قوقعة» Tagebuch einer Schnecke (١٩٧٧) وأخيراً في «سمكة موسى» ، ويحل محلها الاكتئاب والشك . فاسم الراوي في «مذكرات قوقعة» هو الشك ، والرسالة الأخيرة التي تتضمنها «سمكة موسى» هي الاعتراف بأن رسيد الأمل قد ضاع . فالشك والاكتئاب وذهول الانسان الجريح يعبران عن أنفسهما في «سمكة موسى» من خلال الشعر وليس من خلال الشر .

لأول مرة يضمن جراس رواية من رواياته قصائد شعرية ، قصائد يعتبرها النقد هي جوهر هذا المؤلف للعلمي الكبير ، ففي هذه القصائد يتحدث المؤلف عن نفسه وعن أحواله وآلامه ، على أن المقطوعات الشعرية في «سمكة موسى» لا تشير فحسب الى رهافة الكاتب الشعورية المتزايدة . فالرواية بأجمعها أشبه بلوحة ضخمة تغطي فيها المراثيات على ما عداها وليست قصة بالمعنى المتداول . ما يرويه المؤلف يمكن أيضاً أن يرسم بالريشة : الآمال والكوابيس والنهم الى الحياة والاضيق والخوف ، جميعها تتحول الى صور شعرية وإلى بقع لونية وإلى خطوط حسية نافذة وإلى ألوان كلامية وشعارات لونية . منذ ملحمتها الروائية «سمكة موسى» ينتظر جمهور القراء كتابه الجديد بلا جدوى ، فقد انسحب جراس من الشر الى الشعر ومنه الى الصورة وفي الرسم ، فالرسم كما يقول جوتتر جراس هو نقطة اللقاء مع الشعر . عاد جراس بهذا

الى بداياته كمؤلف ، متبيل أن يعالج جراس الأدب عالج الفنون التشكيلية من نحت ورسم وتصوير وحفر . درس جراس هذه الفنون على يد الأستاذ كارل هارتوتج ، ونشر عام ١٩٨٢ أول مجلد له يحوي منتخباً من رسوماته بسين عامي ١٩٥٤ و ١٩٧٧ تحت عنوان «الرسم والكتابة» . ومن المقرر أن يتبع هذا المجلد بمجلدات أخرى تضم بقية رسوماته . ويقدم جراس في إطار «تقويم فني» لوحاته الرسومية الأخيرة . على أن المودة الى فن النحت والتصوير ليس تعبيراً عن شعور التنب من الحاضر فحسب ، وإنما هو أيضاً من باب الترويح عن النفس والاستجمام من عبء الكتابة الإبداعية . أو كما يقول جراس : «لقد لاحظت بعد مضي ستة عشر عاماً على الكتابة المتواصلة اني قد حذقت الكتابة (أي قد بدأت الكتابة بمهارة وروئية الكاتب المحترف) ولهذا أؤتمت نفسي بهذه الاستراحة» . فجراس كبدع لغوي يحرص بأن الكتابة الروائية هي نهاية كل كتابة حقيقية ، ويقول أيضاً : «في جميع مجالات الفن نجد أن التلمس وقلة الثقة والمعرفة جزءاً من الفن . فأنا أحتاج الى الجهل بنهاية الرحلة» . ومن ثم فهو يحاول أن يستكشف من جديد ما تعلمه من قبل في أبواب الفن الأخرى وفي نفس الوقت يريد أن ينسى بعض الشيء ما حذقه من قبل ، وهذا ما يسميه جراس «الكتابة بمختلف الصيغ» .

ليس جراس كأديب ورسم تشكيلي أو فنان متعدد المواهب بظاهرة فردية ، فقد كان الانسان المبصري الذي يجمع في شخصه مختلف المواهب هو المثل الأعلى الذي يسعى اليه الانسان في عصر النهضة ولكن منذ زمن ميخائيل أنجلو وليوناردو دافنشي وجوته وهوبلث لا بد للفنان - كما يبدو - أن يختار ، عليه أن يختار بين الأدب والفن التشكيلي ، هذا على الرغم من أن الكثيرين من أدباء هذا القرن كانوا أيضاً رسامين مثل شرندجر وهرمان هسه وهنري مولر ودورينمات ، ولا تنسى في هذا المقام الفنان الساخر الكبير فيلهلم بوش الذي تحول مثل جراس من الرسم الى الأدب لأنه كراس لم يؤخذ مأخذ الجد ، فكيف يرى جوتتر جراس نفسه بين الأدب وفن الرسم ؟ على هذا السؤال يجيب جراس بطريقة الخاصة :

## جوتسر جراس الكتابة وفن الرسم

منذ فترة قصيرة ، خلال كتابتي لقصة تصور اجتماع مجموعة من كُتاب عصر الباروك (القرن السابع عشر) قبل نهاية حرب الثلاثين عاماً (١٦١٨ - ١٦٤٨) ، بحثت عن تعبير يصور وضعهم اليائس ، ووجدت هذا التعبير أولاً من خلال الصورة ، من خلال صورة يد تخرق طبقات من الدبش أو كسر الحجر وتمسك بريشة الكتابة .

عشت هكذا أولاً من خلال فن الرسم على صيغة «التعبير» قبل أن أقفل «التعبير» إلى لغة الكلام . وفيما بعد استخدمت هذه اللوحة التي رسمتها كلاف للقصيدة ، وضمنت الترجمة اللغوية لهذه الصور المجازية عرضاً في النص .

حاولت أن أستعين بتراث «الباروك» في استخدام «الصور الرمزية» Emblem (صور ترمز لموضوعات عامة مثل الموت والأيمان والفناء والمكر ، ومثل علاقة القوي بالضعيف الخ) . فحين نبرز الفكرة من الرسم ، يتحول التعبير الكتابي إلى محاولة لترجمة هذا الرسم ، وهكذا تتفاعل الكتابة والرسم تفاعلاً إيجابياً خصباً . ويرتفع التضاد بين فن الرسم وفن الكتابة من خلال التعبير بالصورة ، أي التعبير اللغوي التصويري . وبالمثل فالتعبير اللغوي يحمل ملامح الرسم والاشارة .

لا تشترك لغة الكتابة وخطوط الرسم في منحاهما الشكلي أو الظاهري فحسب ، فهناك علاقة وثيقة بينهما من حيث اتجاههما إلى التعبير عن طريق الصورة . ومن الناحية العملية يتخطى الفيلال التصويري حدود الأجلال الأديبة . وربما يعود ذلك إلى أن أصول الفن قد مرت عبر «لغة الصور» إلى «لغة الحروف» . وهو ما يذكرنا أن تقسيماتنا الكلاسيكية للفنون ليست بعيدة العهد ، وأنها من نتاج الاجتهاد الأكاديمي . لذلك حين أسأل : هل أنت أولاً كاتب أم رسام ، أجيب بأنني لا أرى هذا التناقض أو التضاد . فأنا أرسـم أيضاً عندما لا أرسـم ، لأنني أمارس في هذه اللحظة الكتابة . وعندما أرسـم ، فأنني أكتب جملاً على الورق بطريقة أخرى ، أي أنني أتابع الرسم . وترفع الكتابة مفهوم الزمن عن طريق الضغط أو المط . أما الرسم فهو وسيلة للتعبير المختصر . قبل الشروع في كتابة قصتي الخرافية «سمكة موسى» في

نحو سبعمئة صفحة ، رسمت هذه السمكة الكبيرة بالفرشاة والقلم والنعم والرياص الناعم . وحين بدأت سمكة موسى في النطق والحديث واكملت مسودات الفصول الأولى ، وضعت رسومات عديدة بطرق فنية مختلفة .

لم تكن هذه الرسومات مجرد رسومات إيضاحية ، وإنما كانت من الوسائل الفنية للتعرف على المادة الروائية وتوسيع حدود هذه المادة وقطع مجالات أخرى لا يصل إليها النثر القصصي ، في مجالات الشعر . وهكذا نشأت القصائد ونشأت الرسومات في نفس الآن كعمل مترابط متداخل . وكثيراً ما كانت الرسومات أشبه بقصائد مرسومة ، وبالمثل تصف القصائد المعالم العامة والظلال .

يختزل الشعر المسافات ويمدها ، ويوضح الدوام باللمحة الخاطفة المضيئة ، كذلك الرسم فهو يبرز التداخلات الطيفية بواسطة الخطوط . ترفع الخطوط عن الأشياء غرابتها ، وتضمن المتناقضات ، وتفتي المألوف وتبرز الجديد .

إن التمازج والمواجهة بين المحسوسات هو موضوعي . فرأس السمكة والجداء القديم ، يشبهان بعضهما في فن نظرتها المدائية ، حين نملقها في أسياخ مديبة .

وقد وضعت لمجموعة «اختبار الحب» قصائد ورسومات في نفس الوقت ، ومن خلال هذه الأخيرة نشأت فصول من النثر ، احتاجت إلى الرسومات كوسيلة لاختبار مدى صحتها . فالرسومات أكثر دقة ، فهي ليست عرضة للوقوع تحت تأثير رنين الكلمات . بيت الشعر عرضة بدرجة عالية للتفسير الخاطيء ، أما خط الرسم فهو أقل عرضة للتفسير الخاطيء . والواقع أننا حين نترجم التعبير المجازي إلى صورة خطية نستطيع ألا ننتشبت من صحة هذا المجاز .

ميزة الرسم أنه لا يحتاج إلا إلى بضعة كلمات للإيضاح وميزة القصيدة أنها تمر من خلال السطور والإيحاء ، ولأنني من خلال الكتابة أتابع الرسم ، ومن خلال الرسم أتابع الكتابة القصصية ، لذا لا يغبني هل أنا كاتب أم رسام . فالكلمة والرسم هما تلك الظلال والمواد الحساسة التي تصور الواقع وتوضحه أو تطمس معالمه .

## جبران خليل جبران (١٨٧٣ - ١٩٣١)

### الذكرى المئوية

وحدث ، تحدى نمطية اللغة التقليدية وجلب الى الأدب العربي مفردات هي الجدة والابتكار .

والحقيقة أن جبران ( كرقائه أدباء للهرج ) حمل للمعول ذا الحدين : يهدم ويبنى في آن مما . أدرك أن إحياء الأدب ليس في الاجترار والتقليد ، وأن الأدب الذي يعيش ، كالإنسان الذي يعيش يحتاج دوماً الى تجديد البوابة والدم . وهكذا ، لم يكن «أدب للهرج» مجرد أدب يصدر عن ديار الاغتراب ، بل إن خصوصيته تكمن في التنوير الذي أحدثه في الأدب العربي - وفي الشعر بصفة خاصة - منذ مطلع القرن العشرين ، وفي كونه زرع بذرة التجديد التي استمرت تثمر عبر الأجيال التالية بأقلام شعره آمنوا بالتطور .

وجبران في قصائده جذب الشعر الى موقعه الحقيقي في القرن العشرين . نزع عنه أثواب القرن السابق ونفض عنه غبار الرتبة والكبولة ، وردده الى التوافق مع عصره ، الى مصدره الحقيقي : الشعور . وليس في شعر جبران نسج على غرار ما خطه السابقون - خصوصاً في المضمون - سوى أنه في شعره العبودي احتفظ بالوزن الخليلي والقافية . على أن ثثره - خصوصاً في «التي» و«رمل وزيد» و«حديقة التي» - يتعلق عليه ما أسماه النقاد المعاصرون بقصيدة الشعر .

وشأن كل مجدد ، لم يكن جبران مقبولاً لدى النقاد (المحافظين) في زمانه . عايروا عليه البساطة ، وذهبوا الى اتهام لنته بالركاكة . ذلك أن الشعر في فطرهم كان في «جولة اللفظ» وفي «حسن الصناعة» . - غير أن لمة جبران كانت مثقلة من

كتب جبران بالحبر واللون : قصائد ومقالات وقصصاً ولوحات . وإذا كانت القصص التي كتبها ، هامشية الى جانب إبداعه الآخر ، فإن الشعر هو العلامة الفارقة التي تدمج إبداع جبران كله . . . ذلك أنه خلد بالشعر .

يقول د . جميل صليبا : «إن جبران فيلسوف بلا مذهب ، بل هو فيلسوف تأملي كأي العلاء المري ، تلالاً في ذهنه معان عميقة وكأنها إلهام دون أن تؤلف مذهباً فلسفياً كاملاً» . هذه الذهنية التأملية تبقى عند جبران مغلفة بالجمالية الشعرية . في كل ما أبدع جبران كان شاعراً ، ينظم اللوحة ويرسم القصيدة . وفي تأملاته الفكرية يلتزم موقفاً يعلن بصوت مرتفع ، لا يلبث صده أن يتردد في أعماله المختلفة . وهو موقف . ينسجم مع البيئة التي طلع منها والعصر الذي علش فيه ، بكل تأثيراته السياسية والاجتماعية والثقافية .

عايش جبران الأحداث التالية : إعلان الدستور الشمالي (١٩٠٨) والحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) ، شهداه ٦ أيار ١٩١٦ في بيروت ودمشق ، والثورة الروسية الاشتراكية (١٩١٧) ، إعلان دولة لبنان الكبير (١٩٢٠) والانتداب الفرنسي بعد الاحتلال الشمالي . . والأزمة النقدية العالمية (١٩٢٩) . . ولا ينبغي عن البال ، أن ثورة طابوس شاهين الفلاحية (١٨٥٨) في لبنان تركت بصماتها حتى الفترة التي ولد فيها جبران وتفتح وعيه .

تقول د . سلمى الجيوسي : إن أسلوب جبران «أحدث تحولاً مبرما في الشعر العربي . لأنه أسلوب جريء ، شلب ، غني



جبران خليل جبران ، صورة ذاتية .

«أفضل العلم حلم لمن ظفرت به

وسرت ما بين أبناء الكرى سغروا

فان رأيت أنا الأحلام منفرداً

عن قومه وهومنبوذ ومحتقر

فهو النبيّ ورد الغند يحسبه

عن أمة برداء الأمس تأنزر

وهو الغريب عن الدنيا وساكها

وهو المجاهر لام الناس أو عذروا

وهو الشديد وإن أبدى ملانة

وهو البعيد تدانى الناس لم هجروا».

وإذا قال جبران : «لكم لبنانكم ولي لبنان» فهو نفسه الذي كتب في إحدى رسائله إلى ماري هاسكل : «شعبنا في لبنان يتعرض لعملية إيداع من قبل الحكومة التركية . . الضحايا بالآلاف يومياً . . . لك أن تتخيلي أني حال أنا فيه : لا أقدر

الحياة والطبيعة ، غنية بالحرارة والوهج ، لبست ملازمة خفية - حتى بعد رجيل جبران - تستقي الحيوية من جذورها الممتدة إلى عمق الصدق ، وتضج بالحرارة لتكونها وليدة معاناة الشاعر وليست والكلمة في لغة جبران أنيقة ، وذلت رنين خاص مستمد من تفردا ، فإذا هي «لفظة - نغمة» ، تضيف إلى موسيقى القصيدة الخارجية (الوزن والقافية) موسيقى داخلية تزيدها ثراء جمالياً . وإذا كانت معظم أعمال جبران قد لقيت رواجاً كبيراً في الترجمة إلى لغات عديدة فليس فقط لمضمونها وقيمتها - وهذا مهم طبعاً - وإنما أيضاً ، لقابلية الكلمات للترجمة . ذلك لأن الكلمة موجودة لدلولها الإنساني لا لمجرد بريقها البلاغي .

وفي رحلة عمره ، جمع جبران في ذاكرته جبال الأرز والنقاد ومواسم الحصاد ، بجمالها الخارجي وسحرها البليغ ، وأميركا وعلمها الراغر بالحركة والليل ، وباريس «للدينة - الثقافة» التي تعرّض على الابتكار . كل هذا لم يكن ليحرم في خياله مرور الكرم ، دون أن يفقده - على الأقل - إلى التفكير فيما لم يكن مألوفاً .

وجبران في أدبه رومانتيكي النزعة . ليس هذا غريباً على عصره أو عليه هو شخصياً ، وإيا كانت المصادر الذاتية - فرومانيكية جبران تنبع من السخط والرفض وأيضاً العجز عن التأثير على الأوضاع الاجتماعية ، ومن شعور التفرد والتفوق ، ومن الانكفاء على الذات ، ومن الذهاب والإياب في قومة النفس الانسانية ، في آلامها ولؤمها وفردوسها . فلكشاعرية الفردية والتجريد وظائف تنمويّة .

جبران ، هو الشاعر ، للمعرد ، المثالي ، المؤمن بفردية الإنسان وحسه في الحرية كما العيز ، وفي التطور والارتقاء على مدرج المحبة والصفاء . وهو في فكره - تولم شعره - يتأرجح دوماً بين الحنين إلى الأصول والرغبة في ابتكار الجديد ، يساوره ذلك الفلق المبدع الناتج من انتماء حقيقي للبيئة وميل إلى تطويرها على مثال يستهو به . وهو في الشرق يحبه ويكره تخلفه ، وهو في الغرب يهجر به ويمقت خلوه من الروحية .

وهو يتنرد على المفاهيم السائدة ولا يثور على القيم الثابتة . فضلاّته بالوطن والدين والمعداة علاقة محبة وجدانية ، حتى وإن عارض رجال الدين والدولة وبلغت معارضته حد العداء ، وحتى لو بقي عازفاً منفرداً ينفرد خارج سره :

على النوم أو الأكل أو الراحة» (١٩١٦/٥/١٦) . وكما في رسائله الخاصة كذلك في كتبه المنشورة يبقى الموقف من الوطن ذاته . في (العواصف) يحزن جبران لكونه في أميركا يعيش في رغد بعيداً عن نكبة الوطن الأم : «أنا ها هنا بعيد عن النكبة والمنكوبين ولا أستطيع أن أفخر بشيء حتى ولا بدعوي . . لو كنت سنبلة من القمح نابتة في تربة بلادي لكان الطفل الجائع يلتقطني ويؤثر يد لجواني عن نفسه . لكن وأخر قلبه ، لست بسنبلة من القمح في سهول سوريا ، ولا بشرة يانعة في أودية لبنان وهذه هي نكبتي . هذه نكبتي الصامته التي تجعلني سقيراً أمام نفسي ولأمام أشباح الليل . . . ولئن كان حبران قد أمضى أكثر من نصف عمره في الولايات المتحدة ، وكتب بالانكليزية ، إلا أنه بقي في للضوضاء أدياً عربياً لبنانياً ، قال عنه مارون عبود : «قلما نرى كاتباً تنصب لجيشه وعرقه ولغته جبران» .

وإذا كان موقف جبران من الوطن موقف الملتزم الواضح ، فإن موقفه من الدين أثار الالتباس عند البعض ، إذ فهموا هجومه على رجال الدين موقفاً من الدين ذاته . في «الأرواح للتمردة» يوجه السؤال إلى رجال الدين : «لماذا تبتعدون عن البشر وقد خلقكم الله يشراً ؟ . . إذا كنتم أفضل من الناس السائرين في موكب الحياة فليكن من تذهبوا إليهم وتعلموهم ، وإن كانوا أفضل منكم فامتزجوا بهم وتعلموا . . ويبدو موقف جبران المثالي من الدين ، مؤمناً به ، مريداً خلاصه من الشوائب ، مختصراً فكره بهذا الخصوص : «ويل لأمة تكره فيها للذاهب والطوائف وتخلو من الدين» . (حديقة النبي) .

أما موقفه من الحب فهو موقف متصوف منسجم مع مثاليته ، الحب الأسامي عنده هو حب الروح . يقول في «المواكب» :

«والحب إن قادته الأجسام موكبه

إلى فرلش من الأغراض ، يتحضر والحب في الروح لا في الجسم نعره كالخمر للوحي لا للسكر نهمه»

ويكرر الفكرة في قالب آخر : «ليس الحب سقطة من سقطات الجسد الشوانية» (آلهة الأرض) . وهو يتنصر حتماً للحب كقيمة ويثور على السلوك السائد ، خصوصاً في الشرق في تلك الأيام ،

حيث لم تكن للمرأة شريكة في الحب بقدر ما كانت ضحية . «مأساة أليمة مكتوبة بدماء الأثني دموعها يرقوها الرجل ضاحكاً لأنه لا بينهما» (الأرواح للتمردة) .

ولما العدالة في حاجة منذ بدأ يعبر عن رأيه بالكاتبه :

«العدل في الأرض يئسني البين لو سمعوا

به ويستصحك الأموات لو نظروا»

(المواكب)

لكن الاطلاع السائد أيام شبلي جبران يستفزه ، فيكتب عن قصور الاقطاعيين : «بين جدرانها المكسوة بالحرير للنسوج تقطن الخيانة بجانب الرياء ، وتحت سقفها المطاية بالذهب المذوّب يقيم الكذب بقرب التصنع» (الأرواح للتمردة) وهو يشرّ : «سوف تتعلم الأجيال الآتية المساواة من الفقر والمجبة من الأحرار» (دمعة وإبشامة) وينشد العدالة الاجتماعية «أصبح كل فلاح يستغل بالفلاح الحقل الذي زرعه بالأتعاب ويجمع بالمسرة ثمار البستان الذي غرسه بالمشقة ، فصارَت الأرض ملكاً لمن يغلبها والكروم نصيباً لمن ينقيها ويحراثها» (الأرواح للتمردة) .

هكذا جبران دائماً : مؤيد للفكرة معارض للتطبيق السلي . . يحلل تمرد «لا يكسر الشرائع البشرية إلا اثنان : للجنون والعبقري وهما أقرب الناس إلى قلب الله» (رمل وزيد) . . وينشد الحرية الجميلة «التي تتحول الإنسان أن يقترب من القوة غير المنظورة بلا خوف ولا وجل» (دمعة وإبشامة) . . ويتوحد بالأرض والبشر «الأرض كلها وطني والعائلة البشرية عشيرتي ، لأنني وجدت الإنسان ضعيفاً ومن العصر أن ينقسم إلى ذاته والأرض ضيقة ومن الجيل أن تتجرأ إلى ممالك وإمارات» (دمعة وإبشامة) .

في كتاب (العواصف) يقول جبران : «أرجو أن تتعلم نفسك حب العواصف لا النوف منها» . . ويقول : «المصلحة الأرضية لا يحلها إلا الصراع . والعبارة وحدهم يناط بهم توجيه الصراع رجاء تقدم البشرية ، ولا عيرة بالساقطين والمنهزمين وصراخ الأقوال . فضمير العالم لا يقاس بمقياس ضماير الأفراد ولا سيما البولين» .

لفكرة «القوة» و«الإنسان للثفوق» جاذبية كبيرة عمل للفكرين العرب في هذه الحقبة ، وهي

يا بيا . يا بيا . يا صديقي

استنقذت من ممر غريب . وقت سمرقند تشددت  
لي في بحير كحات عدة ولكن لمحة رجعت . وأزكر الزمان  
يرجعني في هذا الكمر - ورجعت جنة - حد انني أدبت في جهرتكم  
جرها صفيحاً يكثر ما .  
بس في جنتنا شجرة ابي الله الحكيم وانكس من المرحوم . وانا  
ن الزمان بكون كثير . يا صديقي انكس اعمق الله انك لانت ذات  
عدو من الجحيم . يا صديقي انك لانت ذات  
ن هذا الكمر . وكنك انني شدة غلظ شدة البان في  
هذا الصبح . ما زلت رنة الشجر في كنهك البنية ؟ وما  
صنعه اكرم في جهرتكم ؟ ذرية بشرية يستطع ان يغير في  
شده انقباضي كالبني .  
سودت اعراف نزارية صدياً في قعر . سودت اعراف جوهك  
في سكتة قعر . سودت اعراف جوهك  
واحد يباركك يا صديقي  
جيه

خطاب من جبران الى مي زيادة

ولذا كان الظل التيشوي يخيم على بعض أدب جبران ، فثمة  
مصادر أخرى أبلغ تأثيراً في فكره ، أبرزها : الانجيل والتصوف  
الاسلامي والفلسفتان اليونانية والهندية ، وكلها تساميات روحانية  
مثالية .

المحبة ، الرأفة ، التسامح ، الشفقة ، هي عند نيتشه قيم واهية  
يقتدي بها الضعفاء ولأن وعي الانسان لقوته يجعله يتخلص من  
« نقاط الضعف » هذه ، ويمتد على شجاعته وتصبح قوته مبرد  
سيطرته على الكون . هذا الوعي يقابله عند جبران  
تشتت بهذه القيم ورغبة إصلاحية في جعلها ناموساً .

والله موجود في أدب جبران ، مع أن خليفاته الروحية تؤمن  
بالحلولة (مذهب قائم بأن الله والطبيعة شيء واحد وبأن الكون  
للادي والانسان ليس الا مظاهر للذات الآلية) .

يقول نيمية : « كان جبران الذي يتخلص من سطوة أفكار نيتشه  
لم يتخلص من سطوة آساليه البيانية والفنية » . . . ولعل نيمية  
يقصد أن سطوة الأفكار تجلت في تأثر جبران - وإن بتمايز -

حقبة بروز الفردية والتمرد الفردي ، ولكن هذا حديث  
عارض عند جبران وسلامة موسى والمقاد وغيرهم ، وإن دفع  
هذا الحديث بعض النقاد الى اعتبار جبران امتداداً في  
الأدب العربي لفكر الفيلسوف الألماني نيتشه ( قرأ جبران  
نيتشه فعلاً قراءة جيدة . ويقول ميخائيل نيمية ، « غادر  
جبران » سطن الى نيويورك حاملاً تحت إبطه كتابين :  
مولفه الجديد ( الأجنحة للكسرة ) و ( هكذا تكلم  
زرادشت ) ، ومن الطبيعي أنه قد تأثر به ، كما تأثر بغيره .

لكن جبران مع تأثره بنيتشه لا يخرج من رولبه التراثية ،  
فيبقى التشابه بين الأديبين مميّزاً باختلاف هو الفارق بين  
عقلانية نيتشه ووجدانية جبران . في فصل « القراءة والكتابة »  
يقول نيتشه : « من كل ما هو مكتوب لست أحب سوى ما  
يكتبه الانسان بدمه . بالدم المكتوب ستملأ أن الدم هو الذهن » .  
ويقول جبران : « ليس من يكتب بالحبر كمن يكتب بدم  
القلب » .

بفكرة القوة (العواصف) وبالعقاب الفني (التي) . . في كتاب (التي) الشخصية المحورية هي «المصطفى» مثلاً «زراشت» شخصية نبي . وكلاهما ينطق بالحكمة وتنتظر الجماهير تأملاته في مواضيع شتى . . والمصطفى أيضاً ، مثل زراشت ، اختار العزلة لتأمل والمرعة ، وكان على وشك الرحيل من للدينة قبل أن يطرح أفكاره . . ويختلف هذا التشابه الشكلي فالضمون لا يسير على نمط واحد .

كتاب (التي) هو أكثر كتب جبران انتشاراً ، لا تعدد اللغات التي ترجم اليها فحسب ، وإنما تعدد الطباعات والترجمات بلغة واحدة . ومجموع ما طبع من (التي) ترجمت مختلفة بلغ حتى الآن حوالي سبعة ملايين نسخة ، منها مليوناً نسخة في الولايات المتحدة وحدها ١ وقد ترجم (التي) إلى اللغة اليونانية بأمر من ملك اليونان السابق . . وتشير بربره يونغ في كتابها (هذا الرجل من لبنان) إلى محاولات مبكرة ومتكررة من جبران لصياغة كتابه هذا ، وذلك ما يشير إليه أيضاً د . أهلون غطلس كرم . ويذكر جبران نفسه لشتغاله الطويل بهذا العمل ، يقول عنه قبل نشره بنحس سنوات في رسالة إلى ماري هاسكل : «فكرة عظيمة تملأ ذهني وقلبي ، وأني راغب جداً في أن أعطيها قلوباً . ستكون في الانكليزية» (١٠-٤-١٩١٨) ، وفي رسالة إلى مي زيادة بعد النشر «هو الفكرة الوحيدة التي تجعلني حرياً بالوقوف أمام وجه الشمس» .

(التي) فعلاً من أبرز الكتب التي تعبر عن جبران أصدق تعبير . يقول هو عنه : «لأردت أن أكون واقعاً تماماً من أن كل كلمة هي أفضل ما يمكن أن أقدمه» . . ويضيف : «يدو أنه جزء مني» . . ويكشف توفيق صايغ في كتاب (أضواء جديدة على جبران) أن جبران أبلغ ماري هاسكل في إحدى رسائله أنه «كان يعمل على كتاب فكري لكن عدل عنه وضمينته (التي) محتوياته ويضعها على لسان المصطفى» .

و(التي) صياغة لأحلامه الصوفية المتواصلة ، وتكرار مكثف لمثاليته ، ولأفكاره الاصلاحية . وهو من أبرز ما يفسر التصابق بين جبران الانسان والفنان ، لكانه مرة يرى فيها جبران محصلة آرائه في أيام فضجه الفني .

ويقول جبران عنه : «غير أنني سجت في (التي) مثلاً معينة ، وأرغب أن أعيش هذه المثُل . فما يعني ليس أن أكتبها . فمجرد

كتابها يبدو لي لماً كاذباً . لي لا أستطيع أن أقتلها الا عن طريق عيشي لها» . . ولم يكن جبران وحده في تلك الرغبة . .

لدى نشره سنة ١٩٢٣ لقي كتاب (التي) الرواج العادي الذي يلقاه كتب جيد . لكن منذ نهاية الستينات أصبح رواجه بين الشباب ملفتاً للنظر ، بما أثار الاهتمام به وركز الأضواء عليه . ولدت الاعجاب بالكتاب إلى الكثير من حركات الشباب ، وأصبحت كلمت «المصطفى» شعارات تردد بكثير من الولاء .

وإذا أخذنا في الاعتبار سقوط معظم «الأيدولوجيات» بسبب الهرم والعمر ، وحاجة الشباب إلى للث العليا وإلى للنزى والغذاء الروسي ، أمكن فهم لقيمتهم على جبران ، الروحاني الطابع ، للمثالي الاتجاه ، بلغته الشاعرية الإيحائية ، وألفاظه الحكيمية .

### جبران في سطرور

١٨٨٢ - ولادة جبران خليل جبران في «بشري» بشمال لبنان في السادس من كانون الأول (ديسمبر) .

١٨٩٤ - يهاجر مع له وإخوته إلى بوسطن في الولايات المتحدة .

١٨٩٧ - يعود إلى بيروت ، يدرس الأدب العربي بمدرسة الحكمة .

١٩٠١ - جولة أوروبية تشمل اليونان وإيطاليا ، في باريس يدرس الفن التشكيلي وخاصة التصوير .

١٩٠٢ - عودة إلى بوسطن ووفاته والدته

١٩٠٨ - في باريس مرة ثانية . يتابع دراسة التصوير في أكاديمية جوليان . ويلتقي بأعلام الأدب والفن : رودن - ديروستي - ميترانج - آدمون - روسن .

١٩١٠ - يسافر نهائياً في نيويورك يمدرس الكتابة والتصوير .

١٩١٤ - تأسس «الرابطة القلمية» مع فني القريشي ونيخايل نعمة .

١٩٢١ - وفاة جبران في الماشن من نيسان (أبريل) .



## الأبناء

فهي تقطن في مسكن المد ، الذي لا تستطيعون أن تزوروه حتى ولا في  
أحلامكم .  
وان لكم أن تجاهدوا لكي تصيروا مثلهم .  
ولكنكم عبياً تطولون أن تجعلوهم مثلكم .  
لأن الحياة لا ترجع إلى الوراء ، ولا تلذ لها الأقامة في منزل الأمس .  
أنتم الأولاد ولولادكم سهام حية قد رمت بها الحياة عن قواصمكم .  
فإن رامي السهام ينظر العلامة المتصوية على طريق اللاتناهية فيلويكم بقدرته  
لكي تكون سهامه سريعة بعيدة المدى .  
لذلك فليكن التواضع بين يدي رامي السهام الحكيم لأجل المسرة والنبطة .  
لأنه كما يجب السهم الذي يطير من قوسه ، هكذا يجب القوس التي  
تثبت بين يديه .

ثم دنت منه امرأة تحمل طفلها على ذراعها وقالت له : هل حدثنا عن  
الأولاد .  
فقال :  
إن أولادكم ليسوا أولاداً لكم .  
إنهم أبناء وبنات العناية المشتتة إلى نفسها ، يكم يأتون إلى العالم ولكن  
ليس منكم .  
ومع أنهم يعيشون معكم فهم ليسوا ملكاً لكم .  
أنتم تستطيعون أن تمنحهم محبتكم ، ولكنكم لا تقدرون أن تفروا  
فيهم بدور أفكاركم ، لأن لهم أفكاراً خاصة بهم .  
وفي طاعتكم أن تصنعوا المساكين لأجسادهم .  
ولكن نفوسهم لا تقطن في مساكنكم .

## كيف سرت مجنوناً ؟

الماري فالتفت نفسي بحجة الشمس ولم أعد بحاجة إلى برقي . وكأنما  
أنا في غيبوبة صرخت قائلاً : « مباركون مباركون أولئك المصوص الذين  
سرقوا برقي » .  
هكذا سرت مجنوناً ، ولكني قد وجدت مجنوني هذا ، الحرية والتجاذب  
معاً : حرية الانفراد ، والتجاذب من أن يدرك الناس كيانتي ، لأن الذين  
يدركون كياناً إما يستمدون بعض ما فينا .  
ولكن لا أفترن كثيراً بنجاتي . فإن اللص وإن كان في غيابة السجن  
فهو في مأمن من قرائه المصوص !

في قديم الأيام قبل ميلاد كثيرين من الآلة نهضت من نوم عميق  
فوجدت أن جميع برقي قد سُرقت - البرقع السبعة التي حكيتها  
وتفتحت بها في حيواني السبع على الأرض - فركعت سافر الوجه في  
الشوارع المزدحمة صاخراً بالئاس : « المصوص ! المصوص ! المصوص  
لللاعين ! فضحك الرجل والنساء مني وهرب بعضهم إلى يومهم خائفين  
مذعورين .  
وعندما بلغت ساحة المدينة إذا بفتى قد انتصب على أحد السطوح وصرخ  
قائلاً : « إن هذا الرجل مجنون أياً الناس ! وما رضى نظري لأراه حتى  
قبلت الشمس وجهي الماري لأول مرة . لأول مرة قبلت الشمس وجهي

## Von den Kindern

Und ein Weib, das ein Kind an der Brust hielt, sagte:  
«Rede uns von den Kindern.»  
Und er sprach also:

Eure Kinder sind nicht eure Kinder.  
Es sind die Söhne und Töchter von des Lebens Ver-  
langen nach sich selber.  
Sie kommen durch euch, doch nicht von euch;  
Und sind sie auch bei euch, so gehören sie euch doch  
nicht.  
Ihr dürft ihnen eure Liebe geben, doch nicht  
eure Gedanken,  
Denn sie haben ihre eignen Gedanken.  
Ihr dürft ihren Leib behausen, doch nicht ihre Seele,  
Denn ihre Seele wohnt im Hause von Morgen, das

ihr nicht zu betreten vermöget, selbst nicht in euren  
Träumen.  
Ihr dürft euch bestreben, ihnen gleich zu werden,  
doch sucht nicht, sie euch gleich zu machen.  
Denn das Leben läuft nicht rückwärts, noch verwei-  
let es beim Gestern.  
Ihr seid die Bogen, von denen eure Kinder als leben-  
de Pfeile entsandt werden.  
Der Schütze sieht das Zeichen auf dem Pfade der  
Unendlichkeit, und Er biegt euch mit Seiner Macht,  
auf dass Seine Pfeile schnell und weit fliegen.  
Möge das Biegen in des Schützen Hand euch zur  
Freude gereichen;  
Denn gleich wie Er den fliegenden Pfeil liebet, so  
liebt Er auch den Bogen, der standhaft bleibt.

## Wie ich zum Narren wurde

Du fragst mich, wie ich zum Narren wurde? Das geschah so: Eines Tages, lange bevor die vielen Götter geboren waren, erwachte ich aus einem tiefen Schlaf und gewahrte, dass meine Masken gestohlen worden waren – die sieben Masken, welche ich in sieben Leben verfertigt und getragen hatte. – Unmaskiert rannte ich durch die vollen Strassen und schrie: «Diebe, Diebe, die verdammten Diebe!»

Männer und Frauen lachten. Einige liefen aus Angst vor mir in ihre Häuser.

Als ich zum Marktplatz kam, rief ein Junge von einem Hausdach: «Er ist ein Narr!» Ich blickte empor, um ihn zu sehen: da küsste die Sonne erstmals

mein blosses Antlitz. Zum ersten Mal küsste sie mein blosses Antlitz, und meine Seele entflammte in Liebe zu ihr, und ich wünschte mir keine Masken mehr. Wie in Trance rief ich: «Segen, Segen über die Diebe, die meine Masken gestohlen!»

So wurde ich zum Narren.

Und in meiner Narrheit fand ich Freiheit und Sicherheit: die Freiheit der Einsamkeit und die Sicherheit vor dem Verstandenwerden. Denn diejenigen, welche uns verstehen, versklaven etwas in uns.

Aber ich will nicht zu stolz sein auf meine Sicherheit. Denn auch ein Dieb ist im Kerker sicher vor einem anderen Dieb.

## «Die vollkommene Welt»

Gott der verlorenen Seelen, der du verloren bist unter allen Göttern, höre mich!

Gnädiges Schicksal, das über uns irren, wandernden Seelen wacht, höre mich!

Ich lebe inmitten einer vollkommenen Welt, ich der Allerunvollkommenste.

Ich, ein menschliches Chaos, ein Nebel aus vertauschten Elementen, bewege mich zwischen vollen Welten – Menschen mit Recht und Ordnung, mit rechten Gedanken, mit geordneten Träumen, Wunschbildern, die allseits bekannt und aufgezeichnet sind.

Ihre Tugenden, o Gott, sind abgemessen, ihre Sünden abgewogen, und sogar jene zahllosen Dinge im Zwielflicht zwischen Tugend und Sünde haben Rang und Ordnung.

Untadelige Gesetze schreiben vor, was bei Tag und Nacht zu tun ist:

Essen, trinken, schlafen, seine Blößen bedecken, und zur rechten Zeit müde zu sein  
Arbeiten, spielen, singen, tanzen, und still dazuliegen, wenn die Stunde schlägt.

Dieses denken, jenes fühlen, und mit denken und fühlen aufzuhören, wenn ein bestimmter Stern am Horizont erscheint.

Lächelnd einen Nachbarn auszurauben, huldvoll zu verschenken, von oben herab zu loben, vorsichtig zu tadeln, mit einem einzigen Wort eine Seele zu vernichten, mit einem Atemstoss einen Körper zu ver-

brennen, und nach des Tages Arbeit die Hände zu waschen.

Zu lieben, wie sich's gehört, auf vorgeschriebene Art Kurzweil zu treiben, die Götter gebührend zu verehren, die Teufel kunstvoll an der Nase zu führen – und wenn es sein muss, alles zu vergessen, wie wenn die Erinnerung gestorben wäre.

An einer Idee Gefallen zu finden, mit Bedacht zu meditieren, inniglich das Glück zu geniessen, vornehm zu leiden – und dann den Becher zu leeren, auf dass der morgige Tag ihn wieder fülle.

All diese Dinge, o Gott, werden mit Voraussicht geplant, zu ihrer Bestimmung in die Welt gesetzt, sorgsam gehegt, nach Regeln regiert, vom Verstand geführt und schliesslich, wie es vorgeschrieben ist, geschlachtet und begraben. Und sogar die stillen Gräber in der menschlichen Seele sind gekennzeichnet und gezählt.

Eine vollkommene Welt ist es, eine Welt vollendeter Vortrefflichkeit, eine Welt grenzenloser Wunder, die reifste Frucht in Gottes Garten, der Meister-Gedanke des Universums.

Aber warum, o Gott, muss ich darin leben, ich, ein Samenkorn unausgereifter Leidenschaft, ein irrer Sturm, der nicht nach Ost und nicht nach Westen bläst, ein verheerter Überrest eines längst verbrannten Planeten?

O Gott der verlorenen Seelen, der du verloren bist unter allen Göttern, warum muss ich hier leben?

## الطيب صالح عرس الزين

### النيل

زغردة منفردة ، ثم مجموعة زغاريد ، ثم طبل وحيد بهمهم ، ثم طبول كثيرة لأصواتها أصداء ولوح الرجال بأيديهم وهزوا العصي والسيوف وأطلق العمدة من بندقيته خمس طلقات . وقالت آمنة لسعدية : «الأمه دى ان شاء الله تقدروا تكفوها» . ولم تقل سعدية شيئاً .

نحرت الأبل ، وذبحت الثيران ، ووكشت قطعان من الضأن على جنوبها . كل أحد جاء أكل حتى شبع وشرب حتى ارتوى .

وكان الزين يبدو مثل الديك ، لا بل أجمل ، مثل الطالوس . ألبسوه قطعاناً من الحرير الأبيض ومنطقوه بحولم أخضر ، وعلى ذلك كله عباءة من المخمل الأزرق ، قفصاضة يملأها البواله فكأنها شراع ، وعلى رأسه عباءة كبيرة تميل قليلاً إلى الأمام ، وفي يده سوط طويل من جلد الشمساع ، ولصمع خاتم من الذهب ، يتوهج في ضوء الشمس نهاراً وللمع تحت وضع المصاييح بالليل ، له نص من الياقوت ، في هيئة رأس الثعبان . كان منتشياً دون شرب من الضبعة الكبيرة التي تصنع حوله ، يبتسم ويضحك ، يدخل ويخرج بين الناس ، يمز السوط ويقف في البواله ، يرمي على كفف هذا ، يجر هذا من يده ، ويحث هذا على الأكل ، ويحلف على هذا بالطلاق أن يشرب . وقال له محبوب : «حين أصبحت بني آدم ، حلفتك بالطلاق يا دوب أصبح ليها معنى» .

جاء تجار البلد وموظفوها ووجهائهما وأعيانها . وحضر أيضاً الحلب المرابطين في الغابة . جيء بأحسن اللحنات وأحسن الرقصات . ضاربت الدف وعازفي الطائير . وأخذت طفومة ، وكانت أشهر مغنية غربي النيل . تشدو بصوتها المثير :

انطلق يا لسان جب المديح اقتداح  
الزين الطريف خلا البلد افراح

وجرحروا الزين وأدخلوه عتوة حلبة الرقص فبر بسوطه فوق المنصة ووضع على جبهتها ورقة جنية . وتفتحت الزغاريد مثل الينابيع .

تتابعت الأعولم ، عام يتلو عام ، ينتفع صدر النيل ، كما يتلي صدر الرجل بالنظ وسيل الماء على الضفتين ، فينطلي الأرض المزروعة حتى يصل إلى حافة الصحراء عند أسفل البيوت. تنق الضفادع بالليل ، وتهب من الشمال ريح رطبة ممسدة بالندى تحصل راتحة هي مريح من أريج زهر الطلح ورائحة الحلب المثل ورائحة الأرض الخصبة الطمأنى حين ترتوي بالماء ورائحة الأسماك الميتة التي يلقها الموج على الرمل . وفي الليالي المقمرة حين يستدير وجه القمر ، يتحول الماء إلى مرآة منخمة مضئبة تتحرك فرق صفحتها ظلال النخل وأضواء الشجر . والماء يعمل الأحوال إلى أبعاد كبيرة ، فإذا أقيم حفل عرس على بعد ميلين تسمع زغاريت ، ودق طبلوه وعرف طنابيره ومزاميره كأنه إلى يمين ذلك ، ويتنفس النيل العمدا ، وتتسقط ذات يوم فإذا صدر النيل قد هبط ، وإذا الماء قد انحسر عن الجابين ، يستمر في مجرى واحد كبير يمتد شرقاً وغرباً ، تطلع منه الشمس في الصباح وتغسل فيه عند المنيب . وتنتظر فإذا أرض ممتدة رياته لمساء ترك عليها الماء دروباً رشيقة مصقولة في هروبه إلى مجراه الطبيعي . رائحة الأرض الآن تملأ أنفك فتذكرك برائحة النخل حين يتنبت للفاح الأرض ساكنة مبتلة ، ولكلك تحس أن بطنها ينطوي على سر عظيم . كأنها امرأة عارمة الشوة تستمد الملائكة بملها . الأرض ساكنة ولكن أحشائها تصنع بهاء دائق ، هو ماء الحياة والنصب . الأرض مبتلة متوتبة ، تنبئاً للمعاط . ويطعن شيء حاداً أحشاء الأرض ، لحظة نشوة وألم وعطاء . وفي المكان الذي طمن في أحشاء الأرض ، تتدفق البذور . وكما يضم رحم الأنثى الجنين في حنان ودفعه وحب ، كذلك ينطوي باطن الأرض على حب القمح والذرة واللوبياء وتتشقق الأرض عن نبات وثمر .

### العصر

وجاء الناس من بحري . وجاء الناس من قبلي  
جاءوا عبر النيل بالراكب ، وجاءوا من أطراف البلد ، بالنخيل  
والحجير والسيارات ، فأنزلوهم زمراً زمراً ، في كل بيت طائفة .

# Tayyib Salih: Die Hochzeit des Zain

## Der Nil

Die Jahre vergehen, eines löst das andere ab. Der Nil bläht sich auf wie ein Mann im Zorn. Das Wasser tritt über die Ufer und bedeckt das Fruchtländ, bis es bei den tiefer gelegenen Häusern den Saum der Steppe erreicht. Nachts quaken die Frösche. Von Norden her wehen tausend frische Winde, gemischt mit Düften von Akazienblüten, von fruchtbarer, durchtränkter Erde, die lange trocken lag, von toten Fischen, die die Wellen auf den Sand spülen. In den hellen Vollmondnächten erscheint das Wasser als weite, leuchtende Fläche, die das Spiel der Palmen und Baumkronen spiegelt. Es trägt die Stimme bis in die weite Ferne. Bei einer Hochzeit sind die Jubeltriller, die Trommeln und der Schall der Lyren und Flöten noch über zwei Meilen hinweg wie aus nächster Nähe zu hören. Dann stösst der Nil einen tiefen Seufzer aus, und eines Morgens ist er wieder gefallen. Das Wasser hat sich zu beiden Seiten in ein weites Bett zurückgezogen, das den Horizont ausfüllt. Morgens steigt aus ihm die Sonne auf, abends taucht sie wieder hinein. Plötzlich erblickt man weit und breit durchtränktes, glattes Land, auf dem das Wasser feine, schimmernde Spuren hinterlassen hat, ehe es in sein natürliches Bett zurückfand. Bald füllt der Geruch der Erde die Sinne aus. Er erinnert an Palmen, die zur Befruchtung gereift sind. Die Erde ist ruhig und feucht, doch erscheint sie grossartig und geheimnisvoll, als sei sie eine Frau, die sich in heftigem Verlangen nach ihrem Gatten sehnt. Still liegt sie da, doch das Wasser, das Fruchtbarkeit und Leben bringt, erfüllt sie und regt sich in ihr. Sie ist durchtränkt, bald öffnet sie sich und bringt eigene Gaben hervor. Es trifft sie ein scharfer Gegenstand, in einem erregenden Augenblick voller Schmerz und Hingabe. Dort, wo sie getroffen wurde, senkt sich die Saat hinein. Und so warm und lieblich wie eine Frau birgt die Erde Keime von Weizen, Hirse und Bohnen und bringt Pflanzen und Früchte hervor.

## Die Hochzeit

Von Norden und von Süden, aus den entlegensten Gebieten kamen die Leute hierbei, mit Schiffen über den Nil, mit Pferden, Eseln und Autos. In Gruppen wurden sie untergebracht, jede in einem Haus für sich. Ein einzelner Jubeltriller, dann eine ganze Kette. Eine Trommel erklang, und viele antworteten wie ein Echo. Die Männer reckten die Arme hoch und

schüttelten ihre Stöcke und Schwerter in der Luft. Der Umda gab aus seinem Gewehr fünf Schüsse ab. Amna sagte zu Sa'diyya: «Hoffentlich könnt ihr all diese Leute beköstigen!» Sa'diyya erwiderte nichts. Man schlachtete Kamele und Stiere, ganze Schaffherden kamen unter das Messer. Jeder, der kam, ass und trank, bis er satt war.

Der Zain stolzierte wie ein Hahn, besser noch, wie ein Pfau daher. Sie hatten ihm ein Kleid aus weisser Seide angezogen und ihm einen grünen Gürtel umgelegt. Darüber trug er einen weiten Mantel aus blauem Samt, der sich im Wind wie ein Segel blähte. Auf seinem Kopf sass ein grosser Turban, der sich etwas nach vorne neigte. Er hielt eine lange Nilpferdpeitsche in der Hand. An einem Finger steckte ein goldener Ring, der im Sonnenlicht und im Schein der Lampen glitzerte und glänzte. Ein Saphir in Form eines Schlangenkopfes sass darauf. Ohne getrunken zu haben, war der Zain von dem grossen Lärm um ihn wie berauscht. Er lächelte, lachte, ging und sprang unter den Leuten umher und schüttelte seine Peitsche. Den einen schlug er auf die Schulter, den anderen fasste er bei der Hand; hier drängte er einen Gast zum Essen, dort beschwor er einen anderen, doch zu trinken. Mahajub sagte zu ihm: «Nun bist du endlich ein richtiger Mensch geworden. Ich schwöre dir, erst jetzt kann man es wirklich sagen!»

Die Kaufleute, Beamten und alle angesehenen Männer der Dorfes erschienen. Auch die Zigeuner, die draussen im Buschwald hausten, stellten sich ein. Die besten Sängerinnen und Tänzerinnen wurden herbeigeholt, ebenso Trommlerinnen und Lyraspieler. Fattuma, die berühmteste Sängerin westlich des Nils, sang mit ihrer erregenden Stimme:

*«Sing, meine Stimme, ein Lob ohne Endel  
Zain, der Schöne, bringt dem Land ein Freudenfest.»*  
Man zog den Zain herbei und drängte ihn mit Gewalt in den Kreis hinein. Er schüttelte seine Peitsche über der Sängerin und legte ihr einen Guinee-Schein auf die Stirn. Jubeltriller rauschten auf wie sprudelnde Quellen.

An diesem Tag kamen die Gegensätze zusammen. Die Mädchen der «Oase» sangen und tanzten vor den Augen des Imams. Im ersten Haus rezitierten die Scheichs den Koran, im zweiten tanzten und sangen die Mädchen, in einem anderen schlugen die Prophetensänger ihren Tambourin, und im nächsten betrugen sich die jungen Männer. Es war, als vereinigten

سأل عنه كلا من الباقيين ، فقالوا أن أحداً منهم لم يره منذ قرابة ساعتين . وقال عبد الحفيظ أنه يذكر أنه رآه آخر مرة يستمع للمداحين .

بدأوا يتحدثون عنه ، دون أن يحس أحد ، مخافة أن يقلقوا الباقيين . لم يجدوه مع الحشد المجتمع مع الإمام في الديوان الكبير ، ولم يكن في حلقة المديح ، ولم يكن مع أي من جماعات الرقص المتناثرة في البيوت . دخلوا المطابخ حيث النسوة يحرفن أمام الأفران والقندور ، فلم يكن الزين هناك .

حينئذ أصابهم الدهر ، فإن الزين قد يفعل أي شيء . قد ينسى أمر زواجه ، ويشتفي كمداته .

وتفرقوا يتحدثون عنه ، فلم يتركوا موضعاً ، بعضهم ضرب في الصحراء قبالة الحي ، وبعضهم ذهب ناحية العقول ، حتى ضفة النيل . دخلوا البيوت بيتاً بيتاً ، تفرسوا تحت جذع كل نخلة وكل شجرة لم يبق إلا المسجد . لكن الزين لم يدخل المسجد في حياته ، كان الوقت أوائل الليل ، ليل كئيف مظلم . وكان المسجد ساكناً خاوياً ، قد تسرب الضوء من مصابيح العرس خلال نوافذه ، في خطوط مستطيلة من النور ، انعكس بعضها على السجاجيد وبعضها على السقف ، وبعضها على المحراب . وقفوا ينصتون فلم يسموا حساً ، إلا أصوات العرس تتناهى إليهم . ونادوا باسمه ويحشوا في أركان المسجد وفي دهراته فلم يجدوا الزين .

وفقدوا الأمل . لا بد أنه هرب . لكن إلى أين والبلد كلها مجتمعة عندهم .

وبغته خطر خاطر في ذهن محبوب ، فضاخ : «المقبرة ١» . لم يصدقوا . ماذا يفعل في المقبرة في ذلك الوقت من الليل ؟

لكن محبوب سار أمامهم فقتبوه .

ساروا صامتين وراء محبوب بين القبور ، تناهى إليهم أصوات الغناء والغزاديد عالية واضحة ، ثم خافتة بعيدة . كان المكان بلعاً ، إلا من شجيرات السلم والسيال التي تاتارت بين المقابر ، وامتلات الشفرات بين فروعها بالظلمة فبدت كأنها سفن في لجة . وفي الوسط بدا الضريح الكبير غامضاً مضيئاً . وفجأة وقف محبوب وقال لهم : «اسمعوا» لم يسمعوا شيئاً أول الأمر ، فأرغفوا أذانهم ، فإذا بنشيج خافت يتناهى إليهم .

سار محبوب ، وساروا وراءه ، حتى فوق شبح جاثم عند قبر الحنين . وقال محبوب : «الزین البیاضک هنا شنو ؟» .

لم يرد ، ولكن بكاهه اشدت حتى أصبح شيئاً حاداً .

وقفوا وقتاً يراقبونه في حيرة . ثم قال الزين في صوت متقطع ، يتخلله النحيب : «أبونا الحنين این كان ما مات كان حضر العرس» .

اجتمعت التناقض تلك الأيام . جوارى الزوجة غنن ووهسن تحت سمع الإمام وبصره . كان المشايخ يترلون القرآن في بيت ، والجوارى يرقصن وينغنين في بيت ، المداحون يقرعون الطار في بيت والشبان يسكرون في بيت . كان فرحاً كأنه مجموعة أفراح . وكانت أم الزين ترقص مع الرافضين ، وتشد مع المنشدین . تنقف هتية تستمع للقرآن ، ثم تهول خارجة إلى حيث يطبخ الطعام ، تحت النساء على العمل . وتجري من مكان إلى مكان وهي تنادي : «ابشروا بالخير . ابشروا بالخير» .

نقرت «الدلايل» نقرت نشيطة متحفرة ذقات الدليب . وغنت فطومة :

«التمر البيمرق بدري سارق نومي شاغل فكري»

ولف الرجال في دائرة كبيرة ، تحيط ببغنة ترقص في الوسط ، ثوبها المتدر عن رأسها ، وسدرها بارز للأمام ، وتبدها نافران . ترقص كما تمشي الأوزة ، دراعها إلى جانبها تحركهما في تناق مع رأسها وسدرها ، ورجليها ، ويصفق الرجال ويضربون الأرض بأرجلهم ، ويصيحون بحلوهم . وتضيق الدائرة على الفتاة ، ترمي شعرها المشط للمطر على وجه أحدهم . ثم تتسع الدائرة وتتماوج الزاغريد ، ويشتد التصفيق ، ويقوى وقع الأرجل على الأرض ، ويخرج الغناء سلساً ، ملحناً من حلق فطومة :

«الزوال السكونة تشاي طول الليل عليه بشابسي»

وانتشى إبراهيم ود طه من الغناء ، فضاخ :

«آه ، قولي كمان الله يرضى عليك» .

رقصت عثمانة الطرشاء ، وصفق موسى الأعرج ولم تلبث ذقات الدلايل أن أبطلت وأصبح لها أنزير مكتوم . هذه نقرات الجايودي . وقويت حماسة الرجال في حلوهم . ودخلت سلامة حلبة الرقص صالت وجالت ، وهي تزهر وتتخلل مثل الليرة . كانت خير من يرقص الجايودي ، وكان لها محبوبون كثيرون ترقبها عيونهم فتنتفل منها كالسمكة في الماء . كشفت حلقة الرقص ، واشتد التصفيق ، وهدرت أصوات الرجال ، ودخل الزين العتبة ، دخل من تلقاء نفسه هذه المرة ، طويلاً فوق كنفها ، وغمرته بعينها وكان الإمام جالساً مع جماعة ، في ديوان حاج إبراهيم الذي يشرف على فناء الدار ، فحات منه التفتاة ، ووقفت عينه على سلامة وهي منهكة في رقصها . ورأى صدرها البارز ، ورأى كنفها الكبير حين تضرب برجلها يهتر ويترجرج .

وفجأة تنه محبوب .

أين الزين ؟

كان مشغولاً بكيفية عصابته ، بتنظيم الفرح ، فأخفى الزين عن عينه .

Gesang noch bei einer der Gruppen von Tänzern auf, die über die Häuser verstreut waren. Sie gingen in die Küchen, in denen die Frauen vor Öfen und Töpfen hockten, doch er war nicht dort.

Panik erfasste sie, der Zain war zu allem fähig. Er konnte auch seine Hochzeit vergessen und verschwinden, wie es seine Art war.

Sie trennten sich, um nach ihm zu suchen, und liessen keinen Platz aus. Die einen gingen in die Steppe vor der Siedlung hinaus, die anderen in Richtung der Felder bis zum Nil. Sie betraten jedes einzelne Haus, schauten unter jede Palme, unter jeden Baum. Es blieb nur die Moschee. Doch der Zain hatte die Moschee in seinem ganzen Leben nicht betreten. Die Nacht hatte begonnen, es herrschte dicke Finsternis. Die Moschee lag still und leer da, die Lichter der Hochzeit drangen in hellen, langgezogenen Streifen durch die Fenster und brachen sich auf den Teppichen, unter der Decke und in der Gebetsnische. Horchend blieben sie stehen, doch sie vernahmen keinen Laut, nur der Lärm der Hochzeit schallte herüber. Sie riefen seinen Namen, suchten in allen Winkeln und Räumen der Moschee, doch sie fanden ihn nicht. Da verloren sie die Hoffnung. Er musste fortgelaufen sein. Doch wohin? Die ganze Gegend war ja bei ihnen versammelt.

Plötzlich hatte Mahajub einen Einfall; er rief: «Der Friedhof!» Sie wollten es nicht glauben. Was sollte er zu dieser Zeit in der Nacht auf dem Friedhof tun? Doch Mahajub ging voran, sie folgten ihm.

Schweigend liefen sie hinter ihm zwischen den Gräbern entlang. Der Gesang und die Jubeltriller drangen zu ihnen, erst laut und deutlich, dann immer leiser und entfernter. Der Ort war öde, nur einige Akazienbäume standen zwischen den Gräbern verstreut. Zwischen ihren Zweigen war nur die Finsternis zu sehen, sie erschienen wie Schiffe auf dem Meeresgrund. In der Mitte erhob sich dunkel und unheimlich das grosse Kuppelgrab. Plötzlich blieb Mahajub stehen und sagte: «Horch!» Zuerst hörten sie nichts, doch als sie aufmerksamer horchten, war plötzlich ein leises Schluchzen zu hören.

Mahajub ging weiter, gefolgt von den anderen, bis er zu einer Gestalt kam, die vor dem Grab des Hanin hockte. Da sagte er: «Zain! Warum bist du hier?» Er gab keine Antwort, dass Weinen erhob sich zu heftigem Schluchzen.

Eine Weile schauten sie ihm hilflos zu. Der Zain sagte mühsam und schluchzend: «Lebte Vater Hanin noch, dann wäre er zur Hochzeit gekommen!»

sich verschiedene Feiern zu einem einzigen Fest. Die Mutter des Zain tanzte mit den Tänzern, sang mit den Sängern, blieb eine Weile stehen und hörte dem Koran zu, eilte dorthin, wo das Essen zubereitet wurde und ermunterte die Frauen zur Arbeit. Sie lief überall umher und rief dabei: «Freut euch! Freut euch!»

Die Männer bildeten einen grossen Kreis um ein tanzendes Mädchen. Der Tob war ihr vom Leib gegliiten, sie hielt die Brust nach vorn gestreckt, ihr Busen trat hervor. Sie tanzte die Schritte einer Wildgans und bewegte die Arme zusammen mit dem Kopf, der Brust und den Füßen. Die Männern klatschten, stampften auf die Erde und summten dazu. Der Kreis wurde enger, die Tänzerin warf einem der Männer ihr fein geflochtenes, duftendes Haar über das Gesicht. Der Kreis weitete sich wieder, Jubeltriller klangen auf, das Klatschen und das Stampfen wurden heftiger.

Fattuma sang mit geschmeidiger Stimme:

«Er wohnt in Guschabi,

und in der Nacht halte ich Ausschau nach ihm.»

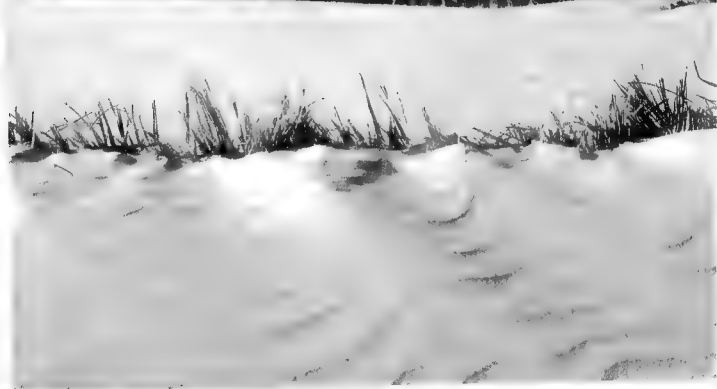
Ibrahim Wad Taha geriet in Rausch, er rief: «Ach, bitte, sing es noch einmal!»

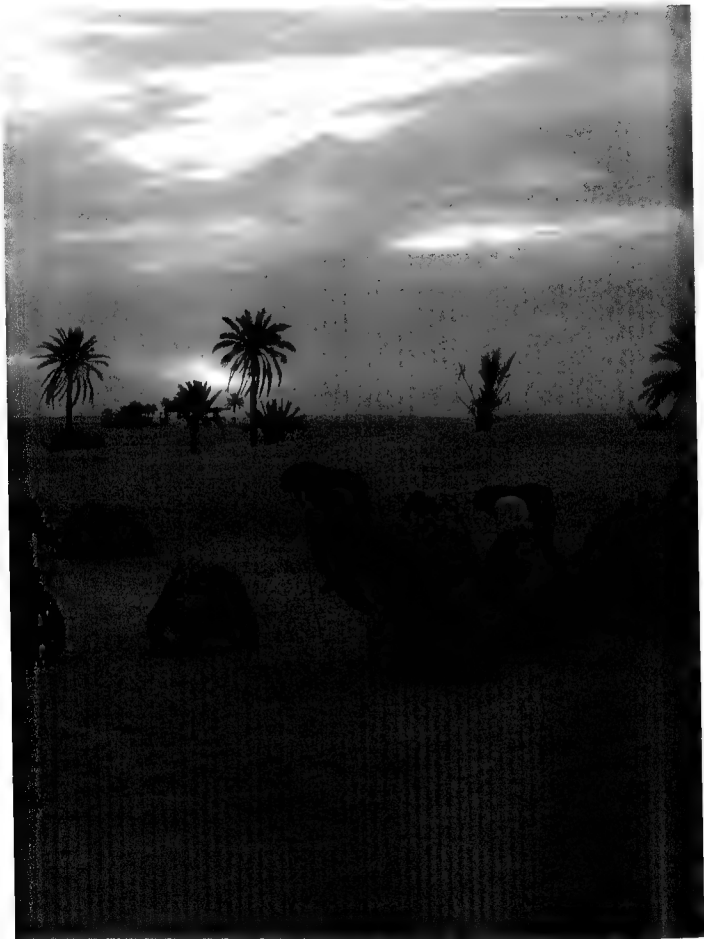
Es tanzte selbst Aschmana die Taube, und Musa der Lahme klatschte. Bald wurden die Trommelschläge langsamer und gingen in ein gedämpftes Pochen über. Das war der Jabudi-Rhythmus. Die Männer summten lauter, und Salama trat in die Mitte. Mit stolzen Sprüngen zog sie wie eine junge Stute im Kreis umher. Sie war die beste Jabudi-Tänzerin und hatte viele Bewunderer. Die Augen folgten ihr, doch gewandt wie ein Fisch entglitt sie immer wieder den Blicken. Die Leute drängten sich im Kreis, das Klatschen wurde heftig, die Männer johlten. Der Zain trat in die Mitte, diesmal von selbst, er überragte Salama. Sie warf ihm langes, bis über die Schultern reichendes Haar entgegen und zwinkerte ihm zu. Der Imam sass gerade mit einigen Leuten in Hadsch Ibrahim Dwan, der auf den Hof hinausging. Einmal wandte er sich um, und sein Blick fiel auf Salama, die völlig in ihren Tanz versunken war. Er sah, wie ihre Brust hervortrat, wie ihr stattliches Gesicht bebte, wenn sie mit den Füßen aufstampfte.

Plötzlich stützte Mahajub.

Wo war der Zain geblieben?

Um die anderen nicht zu beunruhigen, begannen sie, unauffällig nach ihm zu suchen. Bei der Menge, die sich mit dem Imam im grossen Dwan versammelt hatte, fanden sie ihn nicht, er hielt sich weder beim





قافلة ، عند الغروب . صور الصفحات ٦٠ و ٦١ مأخوذة عن المجلد المصور التي أصدرته دار نشر بروكلمان تحت عنوان «شمال إفريقيا» ، ميونخ ١٩٨٣ .



## الهوية الذاتية في المجتمع التقليدي وبعد «الهجرة الى الشمال»

ربما عاد إليها كمستمر... ونظر إليها كشيء وهي أيضاً»  
كما ينظر الغرب الى أهل الشرق .

ويوضح الطيب صالح مقصده فيقول : «هذا الانسان مصطفى سعيد يحمل في نفسه مؤثرات البيئة وتاريخها وحتى أصوله وذكراته القديمة تنتهي إليها وترجله بها . ولكنه قطع مرحلة هامة... هجرة روحية طويلة... ولما عاد... كان مختلفاً . وحاول أن يرتبط بالبيئة مرة أخرى وأعتقد أنه فشل . وربما كان اختفاؤه (في نهاية القصة) يعني أنه يجب أن ينشأ جيل آخر من نوع آخر . اختفاؤه هو نوع من الطائفة . لقد فزع طائفة لا بد أنها موجودة... لا بد أن تكون موجودة في شكل آخر... وأعتقد الآن أنني في بحثي في الرواية الأخيرة يمكن أن يظهر شيء من هذا القبيل... لا أعلم كيف... الآن . ولكن قد يظهر شيء» .

والقصة الأخيرة أو الحلقة الثالثة في هذه القصة الطويلة التي يشير إليها الطيب صالح في حديثه هي روايته «بندر شاه» ، ومن خلالها يحاول أن يستعيد التوازن المفقود .

وفي التالي نقصر الحديث عن الحلقة الأولى والثانية من هذه القصة الطويلة للمستمرة التي هي من جانب أو آخر قصة العالم الثالث والعالم العربي والأفريقي الذي دخله الغرب غازياً بمدنيته الجديدة . فالأسئلة التي يطرحها الطيب صالح هي نتيجة لهذا الاحتكاك الحضاري ، بل إن بواعثه على الاختلاف بمجتمعه الأصلي في «عرس الزين» هي من نتاج تفرع عن هذا المجتمع . ومن الصعب أن نتخيله مختلفاً بمجتمعه الأول وهو يعيش في قلبه ، متدنراً به ، مستمداً كيانه منه . في هذه الحالة نلظنه يعيش في مجتمعه وكفى ، لا يسأل على الأقل : من أنا ؟ فليست هناك قضية تدعوه الى هذا التساؤل .

### الحياة نوع من المهرجان

القصة التي راودت مخيلة الطيب صالح قبل أن يفكر في احترام الأدب أو قبل أن يمتحن الكتابة هي عرس الزين ويقول الطيب صالح في هذا الصدد :

«كنت أريد أن أكتب بفرض الاختلاف بمجتمع أنا عديته وأحبته . كنت أريد أن أؤد له الجميل بأن أحتفي به في قصة . والقصة كلها قائمة في الواقع على أسس إيجابية كاملة مع أن الشخصية الأساسية تبدو وكأن إيجابياتها محدودة ثم تتفجر . أعتقد أنني منذ البداية كان اتجاهي أن أختار عدداً شخصية تبدو وكأنها لا تستطيع القيام بدورها كما يبدو وفي نهاية العمل أحاول أن أخلق لها هذا الدور...»

إن مادة الرواية وشخصياتها ساعدتني على إيجاد هذا الاحتفاء بمجتمع أعرفه وعشت فيه والشخصيات فيه هي لأعلي كما عرفتهم لي حد كبير . بيد أن في العمل طبعاً عنصر الفن المتمدد ، في الدفع بالشخصية والى أقصى مدى ممكن ، الى أقصى حدود تحملها» .

### الحياة في كون فقد التناسق

أما في موسم الهجرة الى الشمال فقد اختلط الطيب صالح لنفسه منهاجاً آخر ، أراد - كما يقول - أن «يقلب» شخصية الزين وأن يبرز الوجه الآخر للصلة . فالزين «مطاع» فاض ، غامر في حبه ، «يعطي ولا يطلب» ، «البلد يلتف حوله» دون عاء على اختلاف المشارب والأهوال . فإذا كان الزين هو «القلب» مصطفى سعيد ، بطل «موسم الهجرة» هو «العقل» الذي يعبر عن انبهار «التناسق في الكون» أو عن اهتزاز العالم الذي ينبع منه . خرج مصطفى سعيد من عالم القرية الى عالم الحضارة الغربية ، هو «ابن البلد» ولكنه عاد إليها بتكوين جديد .



الطيب صالح

وذهبت الثيران وقلمان الضأن ، لأطعام هذا الحشد العظيم ،  
واطلقت الرغاريد ورقصت الجوازي وغنت اللغنيات واختلطت  
أصوات الراصين ومزيت الدلائك بدقات الطار ونشيد  
اللداجين ، حين «اجتمعت التفاضن» في هذا الفرح الكبير ،  
وعقد الامام «للزين» على «نعمة» بنت الحاج ابراهيم ، يقول  
«محبوب» «للزين» معبراً بلغة مجتمع «أهل البلد» عن  
الانقلاب الذي يعنيه هذا الحدث في مسار حياته وشخصيته :  
«دحين أصبحت بني آدم ، حلفتك بالطلاق يا دوب . أصبح  
ليها معنى (ومعنى «دحين» : الآن ، و«يا دوب» : في هذه  
اللحظة ، أولاً)

وقد ندرك أولاً مغزى «عرس الزين» حين نتأملها في ضوء «موسم  
الهجرة» ، فقد تحولت «الآن» أو «الشخصية الذاتية» الى قضية  
ومعضلة ، وينعكس ذلك على الصيغة الروائية . فمن الرواية  
الأولى الى الثانية ينتقل الطيب صالح من ضمير الغائب الى ضمير  
المتكلم ، ويعود في «بندرشاء» الى ضمير الغائب .

وتنضم هذه الروايات شخصيات محورية ذات ملامح بارزة ومميزة ،  
ولكن هذه الشخصيات هي أيضاً أوعية أو حيل فنية يصطنعها  
الكاتب ويصنعها ويحملها أقصى ما تحتمل ، يحملها ملامح شبه  
أسطورية . هي تتميز ببسط شخصوس فنية راديكالية .

فمسلسل الطيب صالح الروائي لا يعالج في النهاية مصائر فردية  
بقدر ما يناقش قضايا شاملة لها شروطها التاريخية والبيئية  
والنفسية . ويصطنع لهذا الغرض شخصاً فية محورية . ودون أن  
ندرك ذلك ، لن نذهب بعيداً في فهمنا لهذه الروايات .

من وجهته يعبر المؤلف عن ذلك ، فيقول : «أظن أنني أحاول أن  
أعبر عن آراء ، مهما تكن في قالب شي متعمد . وشخصيات هذه  
القصص لا صلة لها بالواقع ، إلا بقدر ما يكون الفن مشابهاً  
للواقع» .

وشروط الكتابة ، فهي الشروط التي نشأت من خلالها «عرس  
الزينو» و«موسم الهجرة» هي الغربة والخروج من السودان . وهو  
ما يعنيه الطيب صالح حين يقول :

«خرجت من السودان صدمة ، وكانت في نفسي أشياء لم أقفها  
سوى أنني متم الى بلد اسمه السودان . الغربة تجعل الانسان  
يتلقى أفكاراً جديدة فيبعد النظر . علاقتي الآن بالسودان علاقة  
اتهام داخلي عميق مع شيء من العاطفة ، لكنني أستطيع أن  
أضع السودان الى جانب أية بلاد أخرى وأقارن بينهما .  
الحقيقة الثانية ، في الفترة التي غبت فيها عن السودان أصبحت  
كاتباً ، وعلاقة الكاتب ببلده علاقة تقوم على الحب المسرف  
والضيق المسرف ...» .

#### «الزينا داير يعروس»

في نهاية «عرس الزين» في الليلة الكبيرة ، في حفل العرس ،  
حين جاء الناس «من بحري ومن قبلي» عبر النيل بالمرابك ،  
ومن أطراف البلد بالخيول والحمير والسيارات ، وقبلت التجار  
والوجهاء والأعيان ، والعرب والمعلب ... ونحرت الأبل ،

أي قد أصبحت الآن أولاً إنساناً. قد انتظمت حياتك الآن وصرت عضواً في مجتمع البلد. هذه هي «الشخصية» التي يكتبها الزين في نهاية المطاف، وهذه هي «الشخصية» البدئية التي يقرأها هذا المجتمع الريفي التقليدي في شمال السودان. ومن يخرج عن هذا النموذج، فهو إما منحرف أو شاذ، لا أكره ولا أقل.

وتبدأ القصة بذلك الخبر الغريب المثير، وهو أن الزين «داير يمرس» في سبتزوج، والأغرب أنه سبتزوج نعمة الجميلة الوقورة، سبتزوج فتاة نبيلة «محور شخصيتها الشعور بالمسؤولية». ومن خلال وقع هذا الخبر المثير على أهل البلد تسترجع القصة على مراحل حياة الزين. تسترجع الماضي كحاضر. وتتجلى قصة القصة في أننا نعيش «ملفات» حياة الزين كحاضر في نفس الوقت. فعياة الزين لا تنضم لمفهوم التسابع الزمني أو لمفهوم النمو والتطور. ومجتمع الأعراف التقليدية لا يعرف هذه المفاهيم ولا يتم بالتاريخ.

### القديس الموق

يدكرنا مسار حياة الزين من ميلاده حتى زواجه بمسار حياة ولي من أولياء الله. الذي يوصى مولد هذا الولي أو القديس هو الزواج من فتاة لا تعرف الحب والجموح، وإنما كيانها العقل والتدبير والمسؤولية. بمعنى أن الزواج من «نعمة» يفسد على الزين هذا الطريق، ويعود به إلى ركب الحياة للتنظمت بين الناس. فلتأمل أولاً مسار الزين حتى «عرسه».

يولد الزين بلا أب، ولا يرى الدنيا باكياً كغيره من الأطفال: «يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصراخ، هذا هو المعروف ولكن يروى أن الزين، والنعمة على لهما والثناء اللواتي حضرن ولادتهما، أول ما مس الأرض، انفجر ضاحكاً. وظل هكذا طول حياته...».

وتضادف هذا العنصر القصصي الدالّ (اللوثيري) على هذا النحو أو نحو مشابه في الأساطير الشعبية وتراجم القديسين (فالقديس) يولد ضاحكاً أو متحدثاً أو يمدو حبل ولادته أو يتعبد وهو رضيع (وهو ما يروى عن السيد البدوي وعن القديس أفطونيوس... وغيرهما).

وللزين في طفولته صلة خفية بعالم الأرواح الباطنة والجن. وتروى

أمة «أن فمه كان مليئاً بألسنة يضاه كاللؤلؤ. ولما كان في السادسة ذهبت به يوماً لزيارة قريب لها فمراً عند منيب الشمس على خربة يشاع أنها مسكونة. وفجأة تسمر الزين مكانه وأخذ يرتجف كمن به حصى، ثم صرخ. وبعددها لزم الفراش أياماً. ولما قام من مرضه كانت أسنانه جميعاً قد سقطت إلا واحدة في فكه الأعلى، وأخرى في فكه الأسفل...».

والزين بلا عمر محدد، ملامحه تخرج به عن المألوف والمتداد وتدخله في عداد الشواذ وتاقصي الخلقه (وهذه من معالم أولياء الله عند الناس) فالصدر مجوف، والظهر محدوب قليلاً، وهو بلا شعر، بلا حواجب ولا أجنان رغم أنه قد بلغ مبلغ الرجال، وتبدو عيناه في مصجريهما غائرتين مثل كبشين في وجهه.

وهو نهم أكول لا يعرف الشبع والرواه (كما يروى عن الدراوش وأولياء الله، وعن السيد البدوي بوجه خاص) والقدرة على التهام كم خارق من الطعام هي في المعتقد الشعبي في الشرق والغرب مظهر من مظاهر البطولة و«الفتوة».

وتروى عن نهم الزين وجوهه الذي لا يطفى الروايات. ففي «الأعراس حين تأتي سفر العلام ويتحقق الناس حلقات ياكلون، يتحاشى كل فريق أن يجلس الزين معهم، إذ أنه حينئذ يأتي في لمح البصر على كل ما في الآنية، ولا يترك أكلاً لأكلاً».

وكل ذي عالة جبار، كما يقول المثل الشعبي. ففي هذا الجسم التحيل قوة جبارة تفوق طاقة البشر: «أهل البلد جميعاً يعرفون هذه القوة الرهيبة وبهايونها، وأهل الزين يبذلون جدهم حتى لا يستعملوا الزين ضد أحد... ويروي الناس عن هذه القوة الأساطير، فالزين - هذا المخلوق «الليل التشميم» - هو أيضاً من صنع أوهام الناس وعشقم الغرائب والعجائب:

«أنهم يرتعدون روعاً كلما ذكروا أن الزين أسك مرة بقرني ثور جامع استقره في الحقل، أسك به من قرنيه ورفعه عن الأرض كأنه حزمة قش وطرح به ثم لقاء أرضاً مبشم المظالم، وكيف أنه مرة في فورة من فورات حماسه قلع شجرة سنط من جذورها وكأنها عود ذرة...».

لا ينتظم «الزين» في فرق وأحزاب هذا البلد، وإنما يكون «فريقاً وحده» كما تقول القصة، ويعيش «كروح قلق ليس له مستقر». يعيش على الدوام عاشقاً مولها، يعشق أجمل الفتيات، ويعان عشقه على الملأ. وينتقل من قصة حب إلى قصة حب، ولكن

ما من أحد يأخذه مأخذ الجعد ، وإنما تستخدمه الأمهات كبرق يعلن عن الجبال وبنة الفتيان الرافعين في الزواج إلى الغتيات . فالزین من جانب يعيش في قلب هذا المجتمع الصغير كشيء نادر جذاب أو شاذ له وظائفه ، ومن جانب آخر يعيش على هامشه شارداً أو مع رفافة اللمشين .

- مع موسى الأعرج الذي قضى حياته « رقيقاً » ثم طرد وهو شيخ بعد موت « مولا » ، وحكم عليه أن يعيش بلا مأوى « كما تعيش بعض الكلاب المجرة الضالة » .

- ومع « بنيت » للشول و« عمانة الطرشاء » التي تخاف الناس « كأنهم وحوش مفترسة » ، ولكنها تأتس للزین ، وتضحك لرويته « ضحكنا البكاء المحزنة التي تشبه صياح الدجاج » .

والزین يرى هؤلاء « لللمشين » الذين يعتبرهم أهل البلد من « الشواذ » . وبالتدريج يحمل الزین في أعين الناس ملامح القديسين :

« يرى أهل البلد هذه الأعمال من الزین فيزداد عجبهم . لعله بني الله الخضر ، لعله ملاك أنزه الله في هيكل آدمي ذرى ليدكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المعجوف والسمت للضحك كسدر الزین وسمت . وبعضهم يقول : « يضع سره في أضنع خلقه » .

على أن الذي يقوي هذا الاعتقاد ويروج له هو صداقة الزین « للحنين » . و« الحنين » و« لي من أولياء الله الصالحين » ، لا يخالف الناس ، وإنما يعيش ناسكاً متعبداً ، « يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم ، ثم يحمل إهريقه ومصلاته ويضرب في الصحراء ، وينيب ستة أشهر ، ثم يعود ، ولا يدري أحد أين ذهب ، ولكن الناس يتناقلون قصصاً غريبة عنه . . . ولا أحد يدري ماذا يأكل وماذا يشرب ، فهو لا يحمل زاداً في أسفاره القولية » .

والقصص التي يتداولها أهل البلد عنه هي من باب الخوارق التي تروى عن الأولياء والقديسين . ولكن ما يثير العجب هو الصداقة التي تربط « الحنين » بالزین ، فهو الشخص الوحيد في البلد الذي يأبس إليه ويحب له ويتحدث معه :

« كان إذا قاله في الطريق عاقته وقبلة على رأسه ، وكان يناديه « البروك » . . . ولم يكن الحنين يأكل طعاماً في بيت أحد إلا دأب أهل الزین بنسوه الزین معه إلى أمه وأمرها بصنع الغذاء أو الشاي أو القهوة . وظل الزین والحنين ساعتين في ضحك وكلام » .

ويحاول أهل البلد أن يعرفوا من الزین سر الصداقة التي بينه وبين الحنين فلا يزيد على قوله : « الحنين رجل مبروك » وحتى إلمام للسجد الذي يرددي الزین يحس نموه أيضاً بشيء من الرهبة لصداقته بالحنين : « الزین أثير عند الحنين ، والحنين ولي صالح وهو لا يصادق أحداً إلا إذا أحس فيه قبساً من نور . . . » .

وللحنين كرامات ، فقد بارك ذلك ليلة قبيل صلاة المشاء بعض رجال البلد ، وبعد ذلك توالى الخوارق . وحل الرخاء وقررت الحكومة على غير سبب أن تبني في هذا البلد المغمور مستشفى كبيراً . . . ومدرسة ثانوية ومدرسة للزراعة . . . « هكذا يعيش الناس الأحداك ، فالجميع يرددون : « معجزة يا زول ، ما في أدنى شك » .

على أن المعجزة الكبرى هي نبوءة الحنين للزین : « باكر تعمس أحسن بت في البلد دي » .

يدهش « محبوب » حين يسمع هذه العبارة ، ويتساءل في استنكار : من هي التي ترضى بهذا « البيم » ؟ وحين تتم النبوءة وترضى « نعمة » - أجمل ثبات القرية وأكثرهن حكمة - بالزین ، يقول له محبوب في عرسه : « حين أصبحت بني آدم . حلفتك بالطلاق يا دوب . أصبح ليا معنى » .

لم يعد الزین من « الشواذ » وإنما أصبح من « أهل البلد » ، أصبح عضواً في هذا المجتمع الذي يعيش في أغواره المتوارثة . هذه هي « الشخصية » أو « البوية » الذاتية التي يعرفها هذا المجتمع التقليدي ، وهي شيء بدبي عنوي وما يخرج عنه هو من باب الانحراف أو الشذوذ . لا تحتاج هذه « البوية » إلى إيضاح وليست موضع تساؤل أو تأمل . وحين تبرز الحاجة إلى تأمل « البوية » الذاتية فهذا يعني أنها قد فقدت بديتها ووضوحها ، وأصبحت مشكلة . وهذا يوضح اختلاف الصيغة القصصية بين « عرس الزین » و« موسم الهجرة إلى الشمال » .

وزواج الزین من نعمة ذو وجهين ، فهو كسب وخسران ، فمجتمع البلد يكسب « مواطن » ويخسر ولياً من أولياء الله ، ولا غرابة أن ترى الزین في ليلة عرسه بائساً على قبر « الحنين » وكأنه يبكي ما ضاع منه لو يودع هذا الطريق .

## اللقاء الحضاري الاستعماري والهوية الذاتية

### الراوي

الراوي الذي يتحدث في مطلع «موسم الهجرة» عائد من رحلة الشمال . بعد سبع سنوات قضاه في التعليم في أوروبا عاد إلى قريته «عند منحى الليل» ، عاش هذه السنوات في القرية بين إيليا ، وما أن يعود حتى يحس بالدفء والطمأنينة «كما لو كان مقررراً قد طلعت عليه الشمس» . ما أن ينظر صباح عودته خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء الدار ، حتى يحس أن الحياة لا تزال بخير :

«أنظر إلى جذعها القوي للمتدل ، وإلى عروقه الضاربة في الأرض وإلى الجريد الأخضر المنبثق فوق هامتها فأحس بالطمأنينة . أحس أنني لست ريشة في مهب الريح ، ولكي مثل تلك النخلة ، مخلوق له أصل ، له جذور له هدف .»

فهو عائد بشعور سوي عن الشمال والجنوب . يقول عن الأوروبيين مبدداً الأوهام أو النخيلة الغريبة التي تعلق بأذهان عشيرته عن هذا العالم البعيد الغامض :

هم «مثلنا تماماً . يولدون ويموتون ، وفي الرحلة من المهد إلى اللحد يحملون أحلاماً بعضها يصدق وبعضها ضييب . يخافون من المجهول ، ويشهدون الحب ، ويبحثون عن الطمأنينة في الزوج والولد . فيهم أقياء ، وسنهم مستضعفون ، بعضهم أعطته الحياة أكثر مما يستحق ، وبعضهم حرمتها الحياة . لكن الفروق تضيق . . .»

وما أن يعود حتى ينغمس في حياة الناس ، يقطع البلد طولاً وعرضاً فكرياً ومهنياً . . . يعود بقلب متفائل ، يتطلع إلى الحياة والمطاء والحب ، ويحس أنه «مهم» و«مستمر» و«متكامل» ، ويحدث نفسه : «لا . . . لمست أنا الحجر يلقى في الماء ، لكنني البذرة تبذر في الحقل».

هذه صورة طوباوية أو مثالية للمائد من رحلة «الشمال» إلى قريته في «الجنوب» على ضفاف النيل . فهو عائد - كما يبدو - دون ندوب ودون شقاق مع نفسه ليواصل حياته السابقة . ليس هناك انقطاع ما بين «هويته» قبل الرحلة وبعد الرحلة . هذا الراوي - كما تصوره القصة في البداية - هو الوجه المقابل لبطل القصة مصطفى سعيد : هذه الشخصية الغامضة «العاصفة» . ولكن على الرغم من اختلافها الشديد ، فهناك صلات خفية تربطها وأشياء مشتركة تجمعها ، وبالتدرج تبين أن الراوي

هو امتداد آخر أو مغاير لمصطفى سعيد . بل إنه الورث الشرعي لتلك التركة الصعبة التي خلفها مصطفى سعيد بعد اختفائه من مسرح الأحداث . ولكنها تركة متشعبة تقبل بعدة الأغوار يواجمها الراوي بمنطق الاعتدال ويفشل ، وفي النهاية تراه حائراً مسلوب القوى ، على وشك أن ينهار تحت ركابها . ويبدو وكأن هذا الراوي يحتاج إلى هذه «الأسطورة» أو إلى هذا المعلق النازي لبلاد الشمال ، هذا «الاله الأسود» ، عليل العربي الأفريقي ، الذي يجسمه مصطفى سعيد ، كي يواجه نفسه . فهو أيضاً في الأعماق دون اتصال ويعيش بلا اتلاف .

يحاول الراوي أن يتحرى قصة مصطفى سعيد ، مؤملاً - ربما دون أن يدرى - التعرف من خلالها على هويته الذاتية . وفي النهاية ، عندما تكتمل حلقات القصة ، وتجبره أحداثها للأسوأ على مواجهة نفسه ، عندما يتكشف له أنه - على غير وعي منه - أحد أطرافها ، نسمعه يحدث نفسه في قمة احساسه بالفشل والسقوط : «انني أبتيء من حيث انتهى مصطفى ، إلا أنه على الأقل قد اختار وأنا لم أختار شيئاً . . . عالمي كان عريضاً في الخارج ، الآن قد تقلص وارتد على أعقابهِ حتى صرنا العالم أنا ولا عالم غربي . أبيع الجذور الضاربة في القدم ؟ ماذا أحدث للغافة والقبيلة ؟ أين راحت زغاريد عشرات الأعراس وفيضانات النيل وهبوب الريح صيفاً وشتاء من الشمال والجنوب ؟»

إذا كان مصطفى سعيد قد رحل إلى الشمال يحمل الكثير من الأوهام عن الغرب ، فالراوي ضحية الأوهام التي عاش فيها وما زال يعيش في الجنوب . وهناك أيضاً صلة وثيقة بين أوهام الشمال وأوهام الجنوب .

### من هو مصطفى سعيد ؟

حياة مصطفى سعيد حياة مفككة بها الكثير من الغوامض والشرائط ، وليست قصة متكاملة ، وإنما هي شذرات وقصاصات ، ومسودات ومذكرات لم تكتمل ، وأسطير وروايات .

أول ما نعرفه عن مصطفى سعيد أنه ليس من «أهل البلد» ، فهو غريب زل القرية منذ خمسة أعوام ، اشترى مزرعة ،

وبنى بيتاً وتزوج ، وعاش بين أهل القرية في هدوء ، يرى الأعراف ويحضر الصلوات بانتظام . ومع ذلك فأهل القرية لا يعرفون عنه الكثير .

وكما جاء مصطفى سعيد ذهب بلا أثر . ففى أحد أيام الصيف والقطر لم يدم من حقله مع غيب الشمس ، انتظرت زوجته دون جدوى . واندفعت « البلد كلها على الشاطيـ» تبحث عنه ، ولكن بلا جدوى . لم يعثروا له على جثة ، واستقر الرأي أنه لا بد قد مات غرقاً ، وإن جثمانه قد استقر في بطن التماسيح التي ينص بها الماء في تلك المنطقة .

قد يبدو أن مصطفى سعيد قد اختفى بلا أثر ، ولكننا نتبين في النهاية أنه قد خلف آثاراً بعيدة المدى ، بل إنه قد فخر البوية التقليدية البدئية وهز مسار الحياة المتوارثة في ذلك المجتمع التقليدي .

ولكن من هو مصطفى سعيد ؟

هو من مواليد الخرطوم في ١٦ أغسطس عام ١٨٩٨ ، أو قل أنه وليد حقيقة جديدة ووليد الصدام الحضاري بين اللوروث والجديد . فقد ولد مع بداية استقرار الاستعمار الإنجليزي في السودان ، ولد ليرى « الغلش الإنجليزي » يسكن في قصر عريض ويتصرف « كالألابة »

وهو مخلوق بلا أب ، فقد أباه قبل أن يولد بيضمة شهور . ومن البداية هو إنسان غريب للمشاعر ، لا يعرف العواطف ، لا يتأثر بشيء ، لا يبكي ولا يفرح . يرى كل شيء من خلال العقل ، لا يرى الآخرين كذلول وأنداد ، وإنما كأغراض ومطايا ، وهو دائماً مشغول بنفسه أكثر من انشغاله بمن حوله ، لا يعرف العفوية والانطلاق في عواطفه ، وإنما هو على الدوام ينظر الى نفسه من خلال وعيه للتحفظ ، هذا الوعي الذي لا ينطفيء يحول بينه وبين القدرة على الاستمتاع . هو من البداية بلا جذور ، بلا ماضى يقيده ، والحياة أمامه أشبه بقلع عليه أن يفرزوها ويقهرها .

ويشق مصطفى سعيد طريقه بهذا العقل الفذ وذلك الشعور البارد من الخرطوم الى القاهرة الى إنجلترا . يسرى حياته كرحلة مستمرة الى القمة ، يخرج من قرينه وعالمه للمستمر غازياً متحدياً . كما جاء الاستعمار الى بلاده غازياً متسلطاً .

وبهذا الشعور الأحادي المرضي يمزو الشمال :

« أنا جنوب يحن الى الشمال والصحيح . . . أنا » صحراء الظلم ، متاعمة الرغائب الجنوبية . انه يعيش كئيب ودجال من الجنوب ، سلاحه العقل والجنس ، ولكنه عاجز عن المتعة : « أقرأ الشعر ، وأتحدث في الدين والفلسفة ، وأقعد الرسم ، وأقول كلاماً عن روحانيات الشرق . أقفل كل شيء حتى أدخل المرأة في فراشي . ثم أسير الى صيد آخر . لم يكن في نفسي قطرة من المرح . . . »

في إنجلترا يلتقي بنساء وقتيات يحملن حنيناً دفيناً الى دمه الجنوب وأسراره . ثلاث منهن يتحرن ، أما الرابعة « جين مورس » فهو يتزوجها ويقتلها في غمرة من جنون اللذة المرضية . أو قل أنها تستهلك أنسانيته وتستهلك كي يقتلها . فالعلاقة بينهما من البداية علاقة غير سوية ، تمتزج فيها الكثير من العواطف المتضاربة .

وحين يراجع مصطفى سعيد نفسه ، يمرر عن فشله ، وربما عن « إشكالاته الأساسية » ، إذ يقول : « لم تكن كراهية . كان حياً عجز أن يمرر عن نفسه . أحببتها بطريقة موجبة . وهي أيضاً » .

ويعود بعد سبع سنوات قضاها في السجن الى السودان والى تلك القرية النائية على شاطئ النيل . يعمل ويتزوج وينجب ولدين ويختفي . وهنا يبدأ الفصل الأخير للمروع من القصة .

تزوج « حسنة بنت محمود » ، أرملة مصطفى سعيد ، دون إرادتها ، الى « ود الريس » ، وهو عجزوز كريهينهم الى الجنس والنساء لا حد له على الرغم من أحواله السعينة . حين تمجر « حسنة » عن دفع هذا الاثنان عنها تقتله وتقتل نفسها . الشخص الوحيد الذي كان يستطيع أن ينقذ « حسنة » ويحول دون هذا المصير هو الراوي . فقد جعله مصطفى سعيد وصياً على ولديه وأسراره ، ولكنه فر من اللواجبة . أسس الخطر وترك الأمور تجري مجراها .

وهكذا نتبين من خلال هذا الحدث المروع كيف أن مصطفى سعيد لم يذهب بلا أثر وكيف أن البوية التقليدية البدئية المتوارثة قد تصدعت ، وأنه لا عودة الى ما كان . أصبح من الوهم أن نرى البوية الذاتية في ضوء التقسيمات القديمة الفاعلة : « الشمال » و « الجنوب » أو « الغرب » و « الشرق » .



## فن البعد الثالث

### تماثيل بابلو بيكاسو في المعرض الوطني ببرلين

البيتي ، بمعنى الاستعانة بالطبيعة وبمفردات الأشياء مثل الخشب والصفيح والسلك والألواح والكروتون والعوارض الخشبية وغير ذلك من مخلفات المدينة .

يصنع بيكاسو على الدولم الطبيعة من خلال بقايا الأشياء ومن خلال القمامة ، مستعيناً في ذلك بنيه الواسع ، يصنع هكذا الطبيعة في صورة ساخرة ، رقيقة أو مضحكة ، مؤثرة ، وقوة أو سامية في نفس الوقت . وهو في هذا جميعه يبحث عن الصيغة الكاملة أو الخالصة .

لم نعد ننظر الآن الى ابتكارات بيكاسو وتجاريه الإبداعية في ضوء تطور الفنون ونموها ، وإنما نستوعبها كأمكانات جديدة من أجل توسيع دائرة الفن وقدرته على التكيف وزيادة الحصانية . ومن الغريب أننا في السنوات العشر الماضية قد فقدنا ذلك الايمان القديم بالفن وإمكاناته المستقبلية .

لم يحقق بيكاسو تصوراته الفنية في تماثيله ذات الأبعاد الثلاثة فحسب وإنما أيضاً في لوحاته ورسومه ، بمعنى أنه استعان أيضاً بأفكاره الفنية في فن الرسم . وبالمثل فقد استعان بالكثير من مبادئ فن الرسم (مثل اللون والتفكير في خطوط ومساحات) في أشكاله الفنية . ومن إبداعاته توه خاصة بتماثيله للساحية والمفضلية أو القلابه (أي القابلة للطي كما يبدو للناظر) والنطية (أو السلكية) ، ورسومه الغرافية .

مزى الفن وإجازه وفقاً لبيكاسو هو أنه صيغة يعينها من صيغ الرؤية والصنع والفكر والابتكار والتركيب والتكوين ، وعلى الفن أن يبرز ذلك جميعه للناظر . لا يسعى بيكاسو الى أكثر من تحقيق اللحظة الابتكارية في العمل الفني ، وهو لا يفرق

لأول مرة يتعرف عشاق الفنون على فن التحت لأمير الفنانين في هذا القرن . لأول مرة يُنظم معرض شامل لتماثيل بيكاسو في برلين الغربية يفوق تلك للمعارض السابقة التي نظمت من قبل في باريس ولندن ونيويورك ، يفوقها من حيث العدد والتنوع ، وليس من المبالاة في شيء القول إن هذا للمعرض هو حدث فني عالمي . فبالرغم من معني عشرة أعوام على وفاة بيكاسو ما زالت عبقرية هذا الفنان وإنتاجه الغزير ماثراً إعجاب أبناء هذا الجيل ، وما زلنا حتى الآن لا نعرف على وجه التحديد حجم الأعمال الكاملة لبيكاسو .

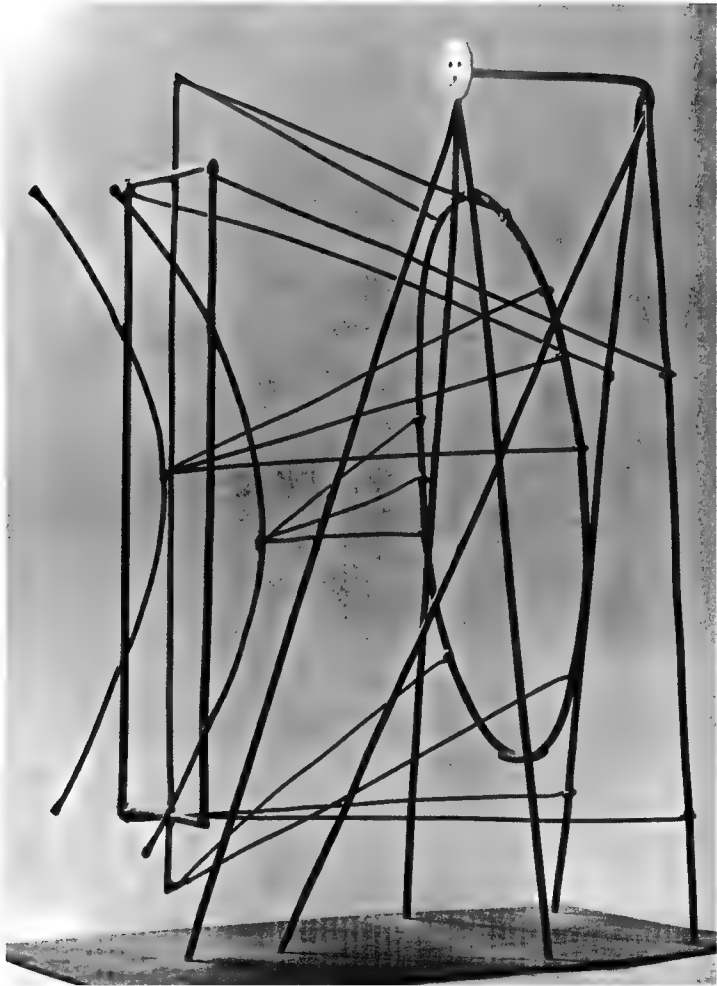
اُكتُشف النحت بيكاسو في مرحلة متأخرة ، وبالتدرج انضحت مرتبة أعماله الفنية ذات الأبعاد الثلاثة واتضح تأثيرها الثوري على فن النحت الحديث . تمتاز تماثيله بالحركة وتعدد الأشكال وتنوع الأفكار ، ومن الصعب أن ندرج جميع هذه الأعمال تحت مفهوم واحد مبسط ، فمثل هذه التيسيلات لا تكفي للتعبير عن الأساليب والأفكار الإبداعية التي تجسمها تماثيله .

يذكرنا بيكاسو بفناني عصر النهضة متعددي الموهب ، فهو في تماثيله مثال الإنسان في عشقه البالغ للتجريب والتشخيص الحي واللعب بالأشياء .

تضم تماثيل بيكاسو فنون هذا القرن في اتصالها بالتركت الكلاسيكي وفي تغيرها وتوريثها على القدم . ويجمع بيكاسو في تماثيله جميع الصيغ الفنية التي ابتكرها فنان هذا القرن : الحوار مع الحضارات البدائية القديمة والحضارات البعيدة ، التكعيبية في محاولاتها تطعيم الصيغ للتكامل ، المرميالية في سعيها الى التصوير الايحائي ، ثم إحياء الصيغ التقليدية وفن التصوير الشيعي مثل الكولاج والتجميع والتصوير







في ذلك بين «الموجود» و«المتخيل» ، فما من وجهته حاضران في نفس اللحظة ولا يفترقان من حيث القيمة . وبالمثل لا يفرق بين «الرمي» و«المصنوع» . فيكاسو ، يطل الفنون الحديثة لا يقف عند مقولة أو مأثورة ثابتة من مقولات أو من مأثورات علم الجمال ، وإنما يؤلف بين مبادئ ومفاهيم وقوانين الفن ويجمع بين استقلالية الفن بلا حدود .

لا يلتصق بيكاسو بالماضي ، ولا يتعلق بالمستقبل . التاريخ في منظوره هو الزوال . والتعلق بالمستقبل فحسب هو كما يتمتع خيانة للحاضر والحياة .

يؤمن بيكاسو باللحظة الإبداعية الحاضرة وبالفن كوسيلة للتعبير عن هذه اللحظة وكوسيلة للدولم ، فمماثله هي احتفال ضخم باللحظة الحاضرة ، بمعنى آخر : هي تعبير ميتافيزيقي عن الزوال . وجوهر فن بيكاسو يتجسم في القدرة المستمرة على الانفعال ، هو بذلك عبقرى التقنية الحديثة ، فكل شيء في عرّفه خاضع وقابل للصنع وكل شيء قابل للتغيير والتحطيم والتشكيل من جديد . يتسع خيال بيكاسو ليشمل جميع ميادين الواقع والفن ، وذلك

من أجل اخلاق قدرات المواد والأشياء المستخدمة على التعبير من جديد وذلك من خلال شاعرية تكويناته الإبداعية . على خلاف رواد الفن الحديث الذين يؤمنون بمبدأ التقدم يستخدم بيكاسو إمكانات التقنية الحديثة كي ينمي الحساسية بالطبيعة والخيال ، كي يحول الأشياء إلى كائنات ، وكي يرجع التقنية الحديثة (التكنولوجيا) إلى مرتبة الأشياء السحرية الوثنية والديانات البدائية . فمثاله النحتي «جمجمة الثور» يتكون على سبيل المثال من كرسى دراجة وموجه دراجة وتصميمات من السلك وصفائح . هذا التمثال الغريب التكوين قد يفصح عن معنى بعيد ، فهو بمثابة إعادة تقييم وتفسير مظاهر المدينة الحديثة . فيكاسو المبدع والمجدد وفنان هذا القرن هو أيضاً من أكبر نقاد هذا القرن ، فهو ينفذ التقنية الحديثة أو «التكنولوجيا» بوسائل التكنولوجيا . ويكشف الستار عن مثالب هذه المدينة وعن ضياع الذاتية الإنسانية في ذلك الفضاء السحري الذي تغمرنا به التكنولوجيا الحديثة يوماً بعد يوم . بفنونه التشكيلية يفصح بيكاسو عن شيء إبداعى يفوق الزوال وسطوح الأشياء .

▷ بيكاسو ، تمثال نصفي لرجل بلحية . بوير جلوب ١٩٣٣ . الأصل من الجبس .

بيكاسو . أم مع طفل ، ورق وصفيح ملون ، مدينة كان ، ١٩٦١ .

شخص ، باريس ١٩٢٨ ، سلك من الصلب وصفيح .  
اقتراح بيكاسو هذا العمل كصب نذ كاري للاديب جيمز آيوليتير .

بيكاسو ، رأس امرأة . برونو ، بوير جلوب ، ١٩٣٦ . <



جائزة نوبل للآدب هذا العام

مارشال ريش رانتسكي

## الشر سر خفي

سالزبوري ، على أنه قضى فترة الحرب في البحرية البريطانية . ويقال إن هذه الأعوام قد خلفت أثرها العميق في نفسه وإن خبرات الحرب هي مصدر نظرة جولدنج المتشائمة ، فهو لا يؤمن بالتطور أو التقدم ، بل لا يؤمن بإمكانيات تنوير هذا العالم ، فالشر كما يرى قد ترسخ في أعماق الإنسان ومن المسير أو المستحيل أن يبرأ منه . ومهما اتسم مسرح الحياة الذي يصوره جولدنج بالغرابة والسوداوية ، فإن هذا المسرح لا يخلو من بارة أمل ترتبط بقدرة الإنسان على التعرف على نفسه . وأياً كان الأمر فإن جولدنج لا يغلق جميع الأبواب في وجه الإنسان .

بدأ جولدنج في مرحلة متأخرة نسبياً في وضع مؤلفاته الروائية وظل طويلاً يبحث دون جدوى عن ناشر لرواياته الثلاث الأولى ، ثم اشترى فجأة بين يوم وليلة ، اشترى بكتاب واحد ولفترة محدودة ، هذا الكتاب هو روايته المعروفة «سيد الذئب» (١٩٥٤) ، وطابع هذه الرواية هو الصرامة والقسوة الشديدة التي تملك على القارئ نفسه وتظل عالقة بذاكرته . تقص هذه الرواية قصة مجموعة من الشباب اليافع تحطمت بهم مركب عند جزيرة محجورة من جزر المحيط الهادي ، وهناك يظلون فيما بينهم في عزلة عن العالم الخارجي ، ومن ثم كان لا بد لهم شأواً لم لسم يشاؤوا أن يكونوا مجتمعاً أو يعيشوا كجماعة واحدة . ولكن النتيجة محيرة ومفزع ، فتحت هذه الظروف الخاصة الصعبة تبرز نوازع الشر في صورها الأولية للدمرة ، وسرعان ما يثبت هذا الشباب للتحضر أنه لم يفقد شيئاً من بربرية المصور الساحقة .

وينحو جولدنج في كتبه التالية نفس المنحى ، وإن لم يصادف بهذه الكتب نجاحاً كبيراً ، ويوجه عام فمؤلفاته أشبه بأمثال

منذ فترة توقع المارفون أن تُمنح جائزة نوبل للآدب كاتباً ينتمي إلى الثقافة الأنجلوسكسونية . ومن الأسماء التي تطرقت إليها الأذهان نادين جورده Nadine Gordimer ودوريس ليسنج Doris Lessing . بل توقع البعض أن تنجح أكاديمية ستوكهولم نهجاً جديداً وأن تكف عن مقاطعة الكتاب الكبير جراهام جرين Graham Greene .

ولكن هذه التوقعات قد خابت فقد تناحست لجنة المحكمين في ستوكهولم عن جراهام جرين من جديد ، ومع ذلك فاختيار الأكاديمية هذا العام جدير بالتأمل والتشاور .

كانت جائزة نوبل هذا العام من نصيب كاتب إنجليزي كبير وإن لم يكن من مشاهير الكتاب . في ألمانيا يعرف القليل من القراء هذا الكاتب ويقدر مؤلفاته الروائية ، وهي مؤلفات ليست سهلة ولا يسيرة . وبعبارة موجزة فإن هناك صفوة من القراء تستمتع بمؤلفات وليام جولدنج William Golding - الذي نال جائزة هذا العام .

ولد وليام جولدنج عام ١٩١١ بمدينة صغيرة بمقاطعة كورنول Cornwall بقرب إنجلترا . ولعل البعض يتخيل مقاطعة كورنول كمكان كئيب أو مخيف ، ففي هذا المكان تدور حوادث أوبرا فاغنر تريستان . وعادة ما يغلق المخرجون هذه الأوبرا بغلاف من الضباب والضوء الخافت . على أن هذا التصور ليس بعيداً عن الحقيقة ، فهذه البقعة من بقاع الجزر البريطانية هي موطن الأرواح الشاردة ، كما أنها موطن الأسرار والأساطير والتراثات الدينية . وقاري جولدنج يجد من الأسباب ما يبرر له هذا التصور .

ينحدر جولدنج من أصول متواضعة ، فقد كان والده معلماً بالمدارس ، وقد أقتنى جولدنج حثرة واشتغل بالتدريس بـمدرسة لصغار التلاميذ من عام ١٩٣٩ إلى عام ١٩٦١ في



وليم جولدنج .

لا ريب في قدرات هذا الكاتب الروائية والفنية ، بل إن براعته اللغوية وقدرته على تصوير المحسوسات تدخلانه في عداد كبار الروائيين في هذا القرن .

وليس من اليسير أن نقيم جولدنج من منظور تاريخ الأدب . قيل بطبيعة الحال أن شره يحمل آثار فن «جيمس جويس» ، ولكن ما من كاتب إنجليزي لم يتأثر في العقود الأخيرة بجيمس جويس . ومن العسير أن ننسب جولدنج إلى أي من التيارات الأدبية ، فقد استخدم في مؤلفاته العديد من تقنيات التعبير الحديثة وظل في نفس الوقت محافظاً وروائياً تقليدياً .

وأخيراً ليس لنا إلا أن نمدح أكاديمية ستوكولم على اختيارها هذا الأديب المنزول . ومع ذلك فإن تفاصي الأكاديمية عن كثير من كبار الكتاب المعاصرين يؤثر تأثيراً سلبياً على تلك المكانة المرموقة التي تتمتع بها جائزة نوبل للأدب .

تصور الإنسان في مواقف إنسانية أساسية أو بدائية وتطرح هذه المواقف العديد من التساؤلات حول العلاقة بين الخير والشر ، والمعنى وفقدان المعنى ، والإنسانية والبربرية . ويجب الكاتب البريطاني على جميع هذه التساؤلات بالسلب والشك والاكتئاب ، ويبدو واضحاً تطلع جولدنج إلى للمعالي وإلى ما وراء الإنسان . وأحياناً ما يخالف الكاتب الشعور أن هذا الكاتب من سلاة العدميين .

ونذكر في هذا الصدد روايته «الورشة» (١٩٥٥) ، فهذه الرواية من الغرابة والقسوة بمكان ، ففيها ينتهي الصراع بالقضاء التام على جميع «العقلاء» من سكان وادي «نيأندر» . أما روايته «بنشرمارتن» (١٩٥٩ - الترجمة الألمانية بعنوان «صخور الموت الثاني» ) ، فإنها تقص علينا قصة إنسان تحطمت سفينته في البحر ومن ثم نراه يعود بذاكرته إلى حياته السابقة ، ويرى وهو في صراع الموت كيف كان الشر دائماً هو مضمون حياته .

وتفصح رواية «البرج» (١٩٦٦ - الترجمة الألمانية بعنوان «برج الكاتدرائية» ) عن نظرة جولدنج إلى العالم كما تفصح عن خياله النافذ الفريد ، فبنا هذه الكاتدرائية يجسم جموح الإنسان وخلو فطرته من المنزى والمعنى ، فإن هذه الكاتدرائية تقام على أرض هشة بلا قرار . أما روايته «نار الظلام» فإنها تفتقر إلى التركيز وتسم بالاصطناع .

توخر كُتب هذا المؤلف بأنواع غريبة من الرؤيا ، وبالأفكار القهرية وبألوان شتى من الانحرافات ، فرواياته مرتع خصب للصادية والميول الاستعرافية ولغرائب الجرائم وغرائب الشخص . وبعبارة موجزة فإن عالمه عالم للإنساني ، وحول هذا العالم يختلف النقاد ودراسو الأدب . وليس من اليسير حسم هذا الخلاف ، فإن جولدنج لا يثبت عند موقف ما ويميل إلى النواضع والألغاز ، وعالمه جلي بالأماثيل والأحاجي والاستعارات بحيث يستطيع كل مفسر أن يجد عنده ما يتفق مع نظرياته وتفسيراته . وليس من الغريب على كاتب ينكب هذا الانكباب على اللامعقول وعلى عالم الأسرار والغرافات ألا يدخل في نقاش مع الموضوعات التي تحرك الإنسان في هذا العالم الحاضر . ولا ينبغي ذلك أن جميع أمثال جولدنج منعبا الحقبة التي نعيشها وأنه بشكل من الأشكال يتحدث عن هذه الحقبة .

# الحوار الأوروبي العربي

## ندوة هامبورج

من أمثلة هذا الانتراج الحضاري فترة الحكم الاسلامي في شبه جزيرة ايبيريا ، حيث تألف الفكر اليبيني واليهودي والمسيحي والعربي في حضارة جامعة . ومن هذا التألف الحضاري نشأت عبر الفكر اللاتيني تلك البيئة الثقافية التي قادت أوروبا من العصر الوسيط الى العصر الحديث ، وقامت تلك الحركة الحضارية التي عرفت باسم «عصر النهضة» .

ساهم العلماء والفلاسفة العرب في حركة النهضة هذه . شغلهم جميعاً ذلك السؤال الهام وهو كيف يمكن التوفيق بين الدين والعقل .

جسم ابن رشد وابن سينا تفتتح الفكر العربي على حضارات «الغير» وعلى الفكر التابع من هذه الحضارات كما عبرا عن الموقف العقلاني للفكر الاسلامي . ولكن حضارة الشرق تطورت في اتجاه مغاير ، فقد وقعت في بحار التقليد والقديم ، وتقلص فيها للمنتج العقلاني في الوقت الذي تطور فيه العقل في أوروبا كقوة دافعة في مختلف المجالات الحضارية . كان هذا هو مفرق الطرق ، وقد ابتدئت حضارة الشرق عن الحضارة الأوروبية لمدة قرون . تطور للمجتمع الأوروبي بوجهة العلمية ومنطقه التطوري منذ فاعلى الى عصر التصنيع ، أخضعت أوروبا الطبيعة وسخرتها لأغراضها واستعمرت كذلك بلدان الغير . وأدى الاستعمار الأوروبي في القرنين التاسع عشر والعشرين في النهاية الى الانقسام والغربة بين الشرق والغرب وأدى احتلال الأرض الى الاحتلال الحضاري ، وإلى تغيير الكثير من معالم الشخصية العبرية الاسلامية .

كان وما زال للاستعمار الحضاري تبعات واضحة ، نشأت الكثير من الحواجز النفسية التي تحول دون فهم الشخصية «للمغايرة» ، وكان من تبعاته فقدان الكثيرين لأصولهم وجذورهم الحضارية ،

يصف أحد الكتاب الانجليز الساخرين ، الفرق بين اللونولوج والديالوج على البحر التالي : «اللونولوج هو أن يتحدث الانسان الى نفسه ، والديالوج هو أن يتحدث شخصان كل «الى نفسه» وما ينطبق على الأشخاص ، ينطبق أيضاً على الحضارات .

يذكرنا الحوار الأوروبي العربي بمباراة هذا الكاتب الانجليزي . لن المرة ليسأل نفسه أحياناً : . . من يتحدث مع من ؟ وعما يتحدث ؟ ولماذا يتحدث هذا الطرف مع الطرف الآخر ؟ وبالتالي لماذا لا يتحدث الطرفان مع بعضهما حتى الآن ؟ من بداية فكرة الحوار وضحت هذه التساؤلات . والآن بعد عشرة أعوام من بداية الحوار لم تنتهي الأسئلة ، ما زال أطراف الحوار يطرحون نفس التساؤلات .

قد لا يكون هذا غريباً ، فالحوار بين المدنيات والحضارات المختلفة لم يتطور في أية فترة من تاريخ الإنسانية بطريقة تلقائية أو عفوية . فالتألب والفتاح والمنغوق لم يكثر يوماً ما بالوضع النفسية للمغلوب . وإنما حاول أن يفرض عليه منظوره للعالم وفلسفته في الحياة ، وفي أحسن الأحوال أخذ عن هذه الحضارات المطلوبة ما أوراده أوما تتألب مع تصورهم للعالم وأدمجه في حضارته الأصلية . هذا ما حدث بعد فتح روما لأثينا ، وتغلب الحضارة الرومانية على الحضارة الاغريقية . وهو ما حدث خلال نشأة الحضارة الاسلامية في مرحلتها التوسعية ، وعند نهضة أوروبا في العصر الحديث .

ووجهة النظر المضادة أيضاً صحيحة ، فقد أخذت أوروبا عن الشرق ، ولستندت الى تركل نابع من الشرق . وبإيجاز : هناك تركل مشترك نابع من منابع البحر الأبيض المتوسط يجمع بين أوروبا والشرق .

بحيث لم يعد يوسعهم التعبير عن تطلعاتهم وطموحاتهم إلا في لغة الغرب ومفاهيمه الأيديولوجية .

ما زال الكثيرون من المثقفين العرب يدورون في دوامة هذا الصراع بين حضارتهم الذاتية وحضارة الغير ، أو أنهم حائزون بين الغربة والتوحد مع أصولهم . وليس لنا أن نتكر أن نشأة إسرائيل في قلب الوطن العربي الاسلامي قد زادت من أزمة العلاقة بين الشرق والغرب .

أدت مشكلة الشرق الأوسط الى إضفاء روابط التقارب والتفاهم بين حضارة أوروبا وحضارة الشرق في مرحلة ما بعد الاستعمار . لعلنا في حاجة الى استعادة هذه العلاقات كي نمهد للحديث

أرنولد هونتجر

## نظرة على المؤتمر الحضاري المشترك في هامبورج . الحوار أو المشاركة

من الكلمات المؤثرة أن ما يبقى للإنسان بعد نسيان ما تعلمه من قبل هو الثقافة أو الخبرة الثقافية . ونحن يسترجع المرء مؤتمر الحوار العربي الأوروبي في هامبورج هذا العام قد يسأل نفسه عما إذا كان هذا الحوار قد ساهم في تعميق «الخبرة الثقافية» ، بمعنى تعميق التفاهم المتبادل بين أطراف هذا الحوار أم لا . قد طوى النسيان الآن الكثير من التفاصيل العلمية والعيارات المنمقة المختارة قد نسيت أغلب هذه التفاصيل ، والآن ماذا علق بالذاكرة ؟

تعددت الموضوعات التي دار حولها الحوار طول المؤتمر ، ولكن دون أن تسبر أغوارها ، وبرز من بينها بوجه خاص السؤال عن العلاقة بين الفكر الحديث (أو للعاصر) والدين . لم يكن من باب الصدفة أن خص المشتركون الأوروبيون هذا الموضوع بعنوانيتهم . وأبعد من ذلك : كان من نصيب أستاذ من كلية الفلسفة بجامعة من أكبر الجامعات الكاثوليكية في أوروبا أن يطرح للنقاش نظريته التي تقول : إن للجمع العلمي الحديث لا بد وأن ينتج أفراداً ومفكرين ملحدين ، لا يؤمنون .

بتعبير آخر : إن الموقف العلمي أو الثقافة العلمية لا تستطيع إلا أن تتدخل في حوار نقدي مع العقيدة الدينية وقضايا الدين ، وهو ما يؤدي بالضرورة الى قيام شرائع من هذا للجمع (سماها

عن الحوار بين أوروبا والشرق الذي مضى عليه عشر سنوات حتى الآن دون أن يشر بشكل أو آخر الآمال التي عقدت عليه في البداية . ولكنه أثير على أي حال ذلك المؤتمر الحضاري الذي عقد في هامبورج في أبريل عام ١٩٨٣ بالاتفاق بين دول المجموعة الأوروبية وجامعة الدول العربية . كان محور هذا المؤتمر الكبير «العلاقة بين الحضارتين» ، وهو موضوع خصب ولسع اشترك فيه ممثلون ومفكرون وعلماء من الطرفين . وفي التالي يصف للمستشرق والصحفي أرنولد هونتجر انطباعاته عن هذا اللقاء من وجهة النظر الأوروبية ويعلق محمد دريدي على هذا الحدث من وجهة النظر العربية .

الحاضر بالشرائح الحديثة) بنقد الفكر الديني ، وابتاعدها بشكل أو آخر عن حظيرة الدين . وأشار البعض في نفس الوقت أن كثيرين هم أولئك الذين يمررون بمرحلة نقد الدين للتوارث ، ثم يجدون طريقهم من جديد بشكل مغاير ، لل الإيمان ، وهؤلاء أيضاً مجددون وتقدميون ولكنهم يرفضون أن يعيشوا بعيداً عن الدين . وجدت هذه النظرية أيضاً من الجانب الآخر من منظور تاريخ الفكر الاسلامي مؤيديها ، فقد أشار العالم الاسلامي الجزائري محمد أركون الذي يعيش في باريس الى مفارقة الطرق ، أشار الى اللحظة التاريخية التي غادر فيها للجمع العلمي الاسلامي هذا الطريق . كان ذلك في القرن الثالث عشر الميلادي حين استوعب الفيلسوف ابن رشد في أوروبا وأثر الى مدى بعيد ، بوجه خاص في البيئة الفلسفية لفكر توماس فون أكوين T.v. Aquin (هذا قبل أن يقع العطر أيضاً على فكر ابن رشد في أوروبا باعتباره لونا من ألوان الزندة) . وعلى عكس الحال في أوروبا ظل ابن رشد في موطنه العربي في إسبانيا بلا أثر ، ذلك أنه - كما ذهب أركون - شكل تحد عقلائي كبير على التراث الديني ، ومن ثم أنكره العالم العربي وغض الطرف عنه بدرجة أو أخرى ، وفي بعض الحالات حرق كتيبه .

سلك العالم الاسلامي مسالك مغايرة أبعدته في القرون التالية عن



للمجتمع العلمي وقادته في النهاية إلى ما يمكن تسميته بالمجتمع «الشرقي».

للأسف لم يحضر أدولرد سعيد (مؤلف كتاب «الاستشراق» Orientalism) إلى هامبورج ، وإلا ما كان لهذه «العبارة الاستشراقية» أن تعني دون نقده الجارح . فما معنى مصطلح المجتمع الشرقي ؟ أنني مجتمعاً يلعب فيه التصوف الجماعي والفردى دوراً رئيسياً ، كما كان الحال في الشرق الأوسط حتى القرن التاسع عشر . لم يصرح بذلك حرفياً ، فالتصوف في المرحلة الحاضرة في الشرق العربي ليس من الظواهر المرغوبة . الأغلب أن يشير التصوف ردود فعل سلبية . فقد كان هناك دائماً نوع من التفاهم بين المستعمرين ورجال التصوف ، هكذا ينظر الآن إلى التصوف ، وليس هذا الموقف بلا مبرر ، ولعله في الشرق يريد وسعى اضطراباً إلى العودة إلى المجتمع العلمي الحديث الذي هو هنا مدار الحديث .

كان السؤال المحوري الذي طرحه الأستاذ أركون هو : أعتاك مجتمع حديث بالدرجة الكافية بحيث يستطيع التغلب على المشاكل الحاضرة . طالعاً أن هذا المجتمع يريد الحفاظ على عتيقه الدينية بشكلها المتقادم التابع من العصر الوسيط باعتبارها تراثاً قديماً لا يضعف . لقد قد اكتمل في القرن العاشر (الميلادي) ، بعد أن انقلب باب الاجتهاد . بتعبير آخر : أليس بدأ للإسلام إزائه تحدي العصر الحاضر ، أليس بدأ له أن ينظر نظرة تاريخية عقلانية إلى تاريخه الخاص ؟ يدعو أركون إلى هذه النظرة التاريخية ، يدعو إلى فهم الوحي من جديد من منظورنا اليوم . حتى لو أدى ذلك - كما أشار زميله الكاثوليكي - إلى ابتعاد البعض عن حظيرة الدين لأن «أغنيهم الجديدة» عاجزة عن إدراك كنه العقائد القديمة .

لم تغفل الساحة من وجهات نظر منافية تطلق من أن الإسلام يحوي كل شيء ، ويقدم نظرية متكاملة ، وأن الأمر لا يقتضي غير أن تتبع تعاليم الرسول وأن تفهم القرآن على حقيقته في مرحلة اكتماله ، هذا الإسلام يحوي كل شيء ، يسوي ما نحتاجه لحل مشاكل الحاضر . وكيف يكون الإسلام من وحي الله ومنزلاً من السماء إن له يكن في استطاعته حل قضايا الحاضر ؟

يستند هذا الموقف إلى قاعدة ثابتة وهو أن القسم القدسي الثابت من الدين ليس هو فقط كتاب الله للنزل من السماء ، وإنما

أيضاً الطريقة والكييفية التي يستوعب ويفسر بها ، فرجل الدين الأصولي لا يكف عن التأكيد لأنصاره قائلاً : انكم لا تعرفون ما هو الإسلام ولكني أعرف ذلك . فهل هو يعرف حقيقة الإسلام ؟

كانت هذه إحدى الخبرات الثقافية التي علقت بذاكرة كاتب هذه السطور . الخبرة الأخرى التي لم تتمتع لم تكن على هذا المستوى من التجريد والصومية ، وإنما كانت خبرة حيوية ، كانت لونا من الخصام حول الصورة التي يكونها كل طرف عن الطرف الآخر . وتمثل في تلك الشكوى المتكررة من أن الغرب يحتضن صورة كاذبة عن الشرق العربي أو عن الشرق . . انظروا إلى صحافتكم ، انظروا ما تكتبه عن العرب بوجه عام وعن الإسلام بوجه خاص ! أية صورة هذه التي تقدمونها للعرب وللعالم الإسلامي ؟ ماذا تحوي الكتب المدرسية عن العالم العربي وأجهزته الحضارية ؟ كم من الأفراد يتعلمون في أوروبا اللغة العربية وهل يتعلمونها حقاً ، في حين أن هناك مئات الألوف من العرب يتقنون الفرنسية والإنجليزية وملايين أخر تعلم هذه اللغات في المدارس .

لأنكم لا تفهمون «اللغة» فأنكم ضحايا أولئك الدعاة الذين يروجون بينكم هذه الصور الزائفة ، ماذا يقدمون لكم ؟ جبالاً وبدواً ، نقيلاً وخناجر مقوسة ، وأساطير البترول . باستطاعة الدعاة أن يفعلوا ذلك لعجزكم عن التمييز بين الادعاء والحقيقة وبين الاختلاق والواقع . ليس يوسع «الغريين» إلا تأكيد هذا النقد . ولكن الفرنسيين كانوا يجيبون على ذلك اجابة لبقة : «نحن نعرف جيداً أنه من الضروري أن نعمل شيئاً من أجل الحصول على صورة أخرى للعرب» ولهذا فمن بصدد انشاء معهد العالم العربي في باريس . [كان المدير المرشح لهذه المؤسسة جـ . أردان من بين اللشترين في هذا المؤتمر] من وظائفه تقديم صورة أخرى منافية للعالم العربي الإسلامي من خلال التعريف بمعارف حضارة العرب الكبرى وأنتاجاتها . في مرحلة ثانية من الزرع أيضاً أن تنشأ معاهد أوروبية في العالم العربي من مهامها أن ترعى صورة الأوروبيين في الشرق العربي ، فهذه الصورة تحتاج أيضاً إلى قدر من الرعاية والتصحيح . وهناك معهد مماثل أشبه منذ عامين في فرانكفورت بألمانيا الاتحادية . . ولكن هذه جميعاً مشاريع للصقوة ، فالكثير من النقاد يفكرون

التقديرة في الحاضر ، لم ما زالت هذه النماذج ضالة ؟ فيما يبدو أنها صحيحة الى مدى أبعد مما قد يعترف به الغرب . كانت الشكوى مبررة من تشوه صورة العالم العربي من خلال «صانعي الصور» في الغرب . مثل هذه الأسئلة تستحق التأمل . . لماذا الأمر كذلك ومن هو المستفيد ؟ كذلك السؤال عن سبب تلك الصور للشومة الغائصة عند الطرف الآخر عن الروابط التي تربط بين الرأسمالية للمستغلة والانتاج الصناعي .

حين يطرح السؤال عن صورة العرب في الغرب يقودنا هذا السؤال الى سبب آخر . . ألا وهو مشكلة إسرائيل ودور أوروبا . كيف نمكن ؟ - هكذا سأل للشترون في هامبورج - أن ترسم وسائلكم الاعلامية هذه الصورة الايجابية لإسرائيل وهذه الصورة السلبية للعرب ؟

من المثير أن نشرح ذلك بالتقارب الحضاري بين الغرب وإسرائيل وبالتالي بالمسافة الحضارية التي تفصل أوروبا عن العرب . فالمشترون العرب يريدون على ذلك بالإشارة الى المصالح الأوروبية أو الغربية التي تؤيدها إسرائيل للغرب في الشرق الأوسط .

طرحني في هذا الاطار أسئلة أخرى أبعد من ذلك : «أيمكن أن يقوم حوار حقيقي طالما أن الأوروبيين لا يستطيعون أن يحسموا موقفهم منا ؟» . . لم يكن المستطاع الاجابة على هذه الأسئلة التي تتداخل فيها مجالات الحضارة والسياسة بطريقة حساسة للغاية ، أخذ الأوروبيون أنفسهم بالهمت ، وفي أحسن الحالات اتسمت ردودهم بالحذر أو الحرج ، يتطلب الأمر حقيقة ثورة حضارية - كما يعتقد كاتب هذه السطور - من أجل تغيير هذه الصور للعقدة التي يكونها كل طرف عن الطرف الآخر بفضل وسائل الاعلام .

العمل المطلوب إنجازة في هذا الباب من التضامنة يمكن ، اعتباراً من البنية الفكرية العالوية حتى التعليم في المدارس بما في ذلك الكتب المدرسية ووسائل الاعلام الجماهيرية . لا جدل أن العمل الذي ينبغي تحقيقه في أوروبا أكبر بكثير من العمل المطلوب لدأؤه أيضاً في العالم العربي . في العالم العربي - يجب أيضاً مراجعة الأحكام المسبقة الثابتة عن الغرب . والسبيل الى ذلك هو توسيع دائرة المعارف والمعلومات عن الغرب . فهذه المعارف والمعلومات - إن غرضنا الطرف عن الصغوة المتخصصة - منقودة حتى الآن . في مثل هذا الفراغ تنشأ تلك الصور الكاريكاتورية

بطريقة مزاجية ويريدون هدم الصور القديمة التي تحكم ذهنية الجمهور العام ويشيرون الى الصور المستترة والخفية الموجودة في كل مجتمع وكل حضارة من الحضارات عن «الغير» . برزت في هذا الاطار وجهتان . . من هو الذي يصنع هذه الصور ولأي هدف يصنع هذه الصور ؟ الهدف كما يقول مثولو جيل الشلب واضح للبيان ، فالصور تستخدم أغراضاً بينها «لأنكم تريدون استغلاتنا ، لذا تجنحون الى تصويرنا في صورة الانسان القابل للاستغلال» . لا يخلو هذا من صواب . فقد ظللنا نحصل على البترول مقابل دولار ونصف دولار للبرميل الواحد طالما استطعنا ذلك ، أما الآن فقد تبين أن البرميل الواحد ربما يساوي نحو 38 دولاراً ، ما هي مظاهر الاستغلال الأخرى ، بالأمس كان ذلك واضحاً ، ولكن الأمر يبدو اليوم أكثر غموضاً ، هل هي شروط التبادل التجاري لم الحظر الواقع على أسرار الانتاج الصناعي أم «مساعدات التنمية» بدلاً من تقديم العون من أجل أن يساعد الانسان نفسه . أسئلة مركبة ، تحتاج الى نقاش . ولم يكن الوقت متاحاً لذلك في هامبورج .

ولم تغل الساحة من وجهة نظر أخرى ترى الأمر بطريقة مغايرة : «طالما أنكم تنظرون إلينا كشخصيات كاريكاتورية وتصوروننا كذلك ، فمن المثير أن ندخل في حوار معكم» . وقال آخر : «تنظر البيانات الى بعضها نظرة سلبية وخاصة نظرة الأوروبيين الى الاسلام ، ويعود ذلك جميعه الى القوى السياسية المسيطرة خلال العصر الوسيط في خلال فترة الحكم التركي ، لم تفقد الصور التي نشأت في تلك الحقبة تأثيرها حتى الآن . هذا على الرغم من علاقات القربى بين المسيحية والاسلام» . انه السؤال القديم : ما هو الاصل وما هو الآخر ؟ .

وجد الاستغلال ما يبرره في الصور السلبية ، من خلال وصم للمستغل والتحقير من شأنه . ولأن الانسان يسعى الى الاستغلال فقد احتفظ بتلك الصور العداوتية العنصرية . بهذه الطريقة برر «الرجل الأبيض» في جميع الأوقات حقه في السيطرة على «السكان الأصليين» ولن يرتقي بهم الى مدينة العصر . وحين رأى الغرب نفسه أمام حضارة متطورة راقية كان لا بد له أن يتناهى عن هذه الحضارة وأن يرسم لأصحاب هذه الحضارة صورة تبرر حقه في إخضاعهم واستغلالهم . أنصالح هذه النماذج

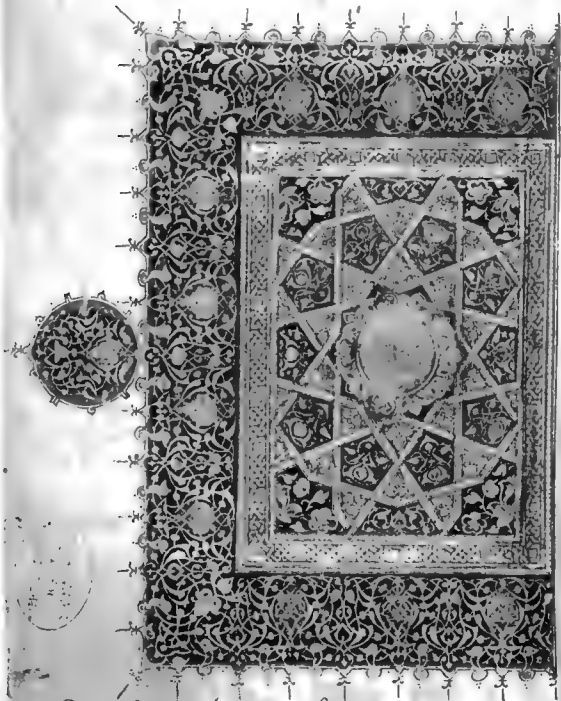
وردة ينقي اجله اشعر من انما ان الخليل صلوات الله عليه حال ملك الموت وقال كيف تصنع  
 اذا كان من المشرق والآخرى المغرب ووقع الوفاء بارض والحق الجحان اخرى فقال ادعوا  
 الارواح فكونوا اصبح هاتين دعوه من ربه ربه الله ان تسلموا - وعليها التمسك ان ترك  
 ملك الموت حتى يجد صدقاً فلم يشعر به اناء كان حرم من تحت زرع فقال له يسلم عليه التمسك انت  
 فقال له ملك الموت فصعق يسلم عليه التمسك ان الملك الموتى اللهم ارحمك تسلمت انى وقد نزل به ما ترك  
 اللهم انى التمسك انى يعزى على ربي داود الله تعالى اليه ان صعد يدرك على صدره منغل ذلك ما فاق  
 تسلم عليه التمسك انى الى اذ اعظم الخلق اوكل الملبس من انى فقال له شكك انى في انى  
 رجل الناعه على سبكي ملك قد جاوز راسه السحاب المشيع وارفع ذلك عتبة الدعاء ورجلاه قد جاوز



البرى عيسى عز ما عباد  
 وهو فاقه فاه رافع صوتيه  
 الله فلو ادرك الله  
 تعالى انطق فاه على  
 ما بين السماء والارض لا يقر  
 فقال له تسلم لقد صعدت  
 عظيم فقال له انى الله كيف  
 لو ايقنى على صوفى التى  
 اقصر فيها ارواح الفئاد  
 فقال له تسلم جنتى زاسرا  
 او قاضا قال له ابرافار  
 تسلم صرته الملك المشرى بامه  
 زائر الكرام تسلم ويقعد  
 عنده الى زوال الشمس  
 فقال له تسلم يوم االى ابرار  
 لا تغفل من الشان ياخذها

وتدع لها فقال له تسلم الموتى اعلم من السابل انما كسب فيها انما المقبر من تلقى الى ربه العدم شهاب  
 الى مظلمة الله العابد فاما اهل التوحيد فامر ارواحهم بحسبى في جبر من يعاصي عونه في المسكن في ربح الى جليلين  
 اولها اهل الكفر فامر ارواحهم بسالى في نيران في قنار ان يزلوا ارواحهم الى جحيم وارواحهم الى عالم الغيب

Dono Reale da Christo Rey a Confessionibus



Dono Reale da Christo Rey a Confessionibus

حول هذه النقاط اختلف المجتمعون في هامبورج ، اختلفت للتفاوتون والمتشائمون ، كان للتفاؤلون على وعي بالصعوبات التي تواجه هذا المشروع الضخم ولكنهم دافعوا عنه وأشاروا الى ضرورته ، فالمائد المتناظر من التفاهم على نحو جديد دون حراكت أو أحكام مطلقة كبير . قد تفتح الثقة للتبادلية والفهم للتبادل طرقاً جديدة للمستقبل . قد يحل التعاون الحقيقة محل الخوف من الاستغلال والذهنية الاستغلالية السائدة الآن . قد استمعنا في الماضي الى حلم الفرنسيين باستغلال القدرة المالية العربية والتكنولوجية الأوروبية والأيدي العاملة في العالم الثالث من أجل مصلحة أوروبا وإفريقيا وآسيا .

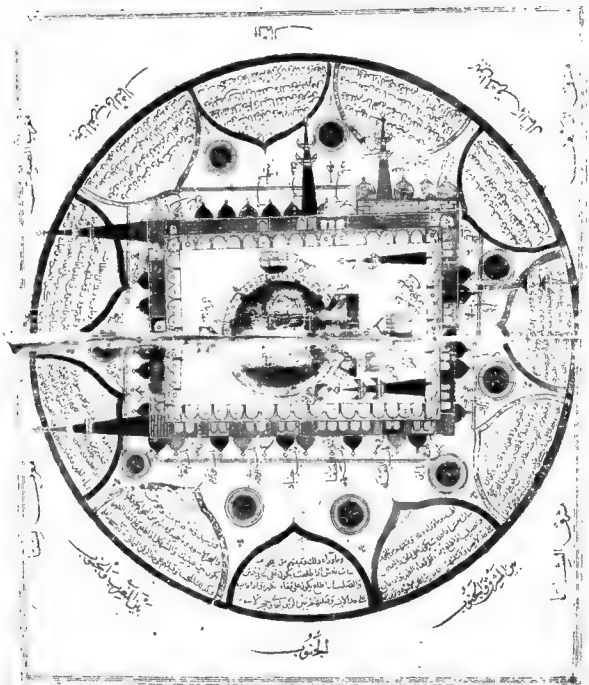
ولكن المتشائمين يشيرون ببرارة الى الواقع ، فقد مضت حتى الآن أعول طويلة راجع فيها الحديث عن ضرورة التاون والتبادل الصادق ، وبالرغم من ذلك لم يحدث شيء . فالعواقب كثيرة . . العواقب السياسية ، والمسافة الحضارية ، والنظرة الانطوائية ، وانشغال كل طرف بذاته . . . ثم قضية الحكم ، كيف يصل الحكم الى مواقع السلطة ، كيف يتسكون بها ويدافعون عنها ضد الأنظمة والدول المعادية ، هذا جميعه يستتفز طاقات عظيمة . وليست هناك قوى ، سواء في الجامعات أو في الكنائس أو في المساجد أو لدى الحكومات الوقت والاستعداد للنظر الى الأمور بمنظار شامل وتطوير مشروع المستقبل المشترك . كل يعيش في غابة لا يرى فيها غير أشجاره ويمصر عن رؤية هذه الغابة ككل شامل ، فكيف له أن يرى غابة الغير أو غلبة الآخرين؟ للعواقب كثيرة ، ومن المستطاع أن توضع عنها الكتب والمؤلفات بلا نهاية ، فهل ننض الطرف ونستسلم ؟ ولكن أؤسنا ذلك ؟ قد لا يكون عبثاً أن يسعى بعض الأفراد من أجل تمديد الطريق أو تشييد عبثاً أن يسعى بعض الأفراد من أجل تمديد الطريق أو تشييد بعض القاطن من أجل تلك «الثورة الثقافية» التي علينا أن نعمل من أجلها ، فحين ندرك جيداً أنها في نهاية المطاف في صالح الجميع .

والتصورات الخيالية الغريبة والأحكام المسبقة السلبية وتؤثر تأثيراً ضخماً على الناس ، حتى على أولئك القادرين على التفكير والتدق . ولا يمكن تصحيح الصور الأيديولوجية الكاذبة الا من خلال الواقع والحقائق ، أي من خلال الرؤيا والأفكار المباشر . مثل هذه الصلات قد بدلت كما قيل أولاً بارتفاع أسعار البترول .

قد أثارت قضية البترول أولاً الاهتمام ولفت الأنظار وأدت الى تخفيف حدة ذلك للمستمتع الغريب من تلك الصور الأيديولوجية والأسطورية عن العرب . قد تكون هذه الخبرة مؤلمة ولكنها صحيحة ، فقد دفعت عجلة تلك الثورة الثقافية بعض الشيء .

وهذا يؤدي بنا الى سؤال آخر . . . لمن الضروري أن تكون جميع الثورات الثقافية مؤلمة ؟ أو بتفسير أدق . . ألا بد من الضغوط حتى تراجع الشخص والمجتمعات أنفسهم وتميد النظر فيما كونه من صور نمطية واكليشيهات متقادمة عن «الغريب» ؟ يعتقد كاتب هذه السطور أن قابلية الفرد لمراجعة ذاته أكبر من قابلية المجتمع . فياستطاعة الفرد عن طواعية من خلال الخبرة الايجابية أن يتعلم من جديد وأن يراجع تصوراته وأن يستفيد من تجاربه . . من خلال رحلة أو صداه أو غير ذلك ، ولكن الأمر يختلف عن ذلك بالنسبة للمجتمعات .

قيل خلال هذا الحوار : إن أوروبا والمجموعة الأوروبية مختلفتان وهذا صحيح ، فالحصانة الأوروبية إن كان لنا أن نستخدم هذا المصطلح أبداً آفاقاً وشمولاً . والعالم العربي بمعنى هذا المصطلح يتحدث على أية حال لغة واحدة على خلاف أوروبا ، ولكن هل تستطيع مثل هذه الكائنات الضخمة أن تراجع نفسها وأن تتعلم من جديد ؟ هل نستطيع أن نمضا على ذلك أو أن ندعها الى ذلك ؟ ليس الأمر سهلاً ، فهذه الأنظمة الجماعية لا تصرف كما قد تصرف الفرد العملاق وإنما تتبع قوانينها الخاصة «ككتلة» .



خريطة العالم ، من وضع الجغرافي والسالم الطليبي المريني ابن الوردى (المتوفى عام ١٤٥٧ م) . في وسط الدائرة مكة المكرمة .

## اللقاء العربي الأوروبي بهامبورج من وجهة نظر أخرى

بين النظرة الحضارية النسيبة والنظرة الحضارية العالمية الشاملة .  
كان من الواضح أن الجانب العربي يجذب «تيسيس» الحوار الحضاري ، على أن الأوروبيين وإن لم ينكروا الوظيفة السياسية للحضارة فقد ركزوا اهتماماتهم بوضوح على الحديث الحضاري كتمثيل عن مكونات الوعي الذاتي دون مناقشة الخاصية التاريخية التي تميز الخبرة الحضارية .

نعم ، قد أجمع المشاركون على أن الحضارة لا تنشأ في فراغ اقتصادي أو في فراغ اجتماعي سياسي ، إلا أنهم لم يدخلوا في الاعتبار إلا تلك المفاهيم الاستراتيجية التي برزت منذ بدء الحوار عام ١٩٧٧ : انصب اهتمام الأوروبيين على الجوانب الاقتصادية ومشاكل الطاقة وتراجعت بجانب ذلك الاهتمامات السياسية .

نظر المشاركون من أوروبا إلى الشخصية السياسية الحضارية العربية باعتبارها مثقلة في جامعة الدول العربية ، أو اعتبروا جامعة الدول العربية هي التعبير السياسي والثقافي والحضاري عن هذه الشخصية ، فلا ينقص العرب في رأيهم غير ثمرات الثورة الصناعية وفقاً للنموذج الأوروبي . وحيث يكتمل التكوين الاقتصادي للدول العربية وحين يسر هذا التكوين الاقتصادي قيام مجموعة اقتصادية ذات مصالح مشتركة ، عندئذ يمكن حل المشاكل السياسية عن طريق التعاون المشترك بصورة أفضل .  
بتعبير آخر : ما حققته أوروبا عن هذا الطريق هو أيضاً ما يجب على دول جامعة الدول العربية أن تقتدي به . وهكذا أصبحت الخبرة الذاتية هي المقياس .

خلال حرب أكتوبر عام ١٩٧٣ عبرت الدول العربية لأول مرة - من خلال سياسة المقاطعة البترولية - بصورة واضحة عن التضامن العربي وعن احتياج الدول العربية على الموقف الأوروبي للتناقص من قضية الشرق الأوسط .

بالنسبة لهذه الدول يعني الحوار العربي الأوروبي التالي :

أ- التخلص من مخلفات الاستعمار

ب- الاعتراف بالتفاوت بين الطرفين

استغرقت ندوة الحوار العربي الأوروبي أسبوعاً كاملاً في هامبورج . تميز هذا اللقاء بالتسويق لجميع الاحتفالات والمناقشات ، واشترك فيه سياسيون لامعون وأدباء ومؤرخون حضاريون ومستشرقون وعلماء لغويون وصحفيون من أوروبا والعالم العربي ، وصاحبت الندوة عروض مسرحية وفولكلورية وسينمائية سائية أضفت عليها إطاراً ثقافياً جذاباً .

أجمعت الآراء أنه كان من المفيد أن يتم هذا اللقاء على هذا النحو ، وانفتحت أيضاً على ضرورة استمرار الحوار ، ولكنها اختلفت في تقييم نتائج اللقاء .

عبر طرفا الحوار عن رغبتهما في استغلال الفرص المتاحة من أجل نقل القرارات التي اتخذت خلال الندوة إلى مجال التنفيذ . وعلى الرغم من ذلك فقد كان واضحاً أن إمكانات التواصل والتفاهم العربي الأوروبي ما زالت من القصور بحيث لا تستطيع أن تطور نظاماً للمفاهيم من أجل تحليل ودراسة المجال الحضاري لكل طرف من الطرفين .

اجتهد الأوروبيون في بحث ظواهر العلمنة والعقلانية والتنمية التكنولوجية ، ومن جانب آخر أشار ممثلو الجانب العربي إلى ماضيتهم الحضاري المجدد وفسروا البؤة التي تفصلهم عن مستوى التطور الأوروبي بلا مغفولة للموقف الاجمالي الذي يعيشونه ، لا بتهمة اللاعقلانية التي ينسبها اليهم الأوروبيون .

بمطلب العلمنة والتحديث كان موقف الأوروبيين - على السطح على الأقل - تمعيراً عن الترجسية الأوروبية (أو ما يسمى أحياناً بالشعوية الأوروبية Burocentrismus) . فليس خفياً عليهم أن المحافظة على الذاتية الحضارية والأصول الذاتية النبوية من القضايا الحيوية التي ألمحت على العرب وما زالت تشغلهم في الحاضر .

ولاختلاف الأنظمة السياسية ، ولاختلاف وجهات النظر في هذا الباب ، فقد اقتصر النقاش في هامبورج على المستوى الحضاري بالمعنى الكلاسيكي للفظ ، وهو ما أدى إلى تراجع الأوجه السياسية لهذا الحوار إلى مدى بعيد ، وهكذا ظلت البؤة قائمة

حـ. التعاون الاقتصادي وضمن إمداد أوروبا بحاجتها من الطاقة مقابل تفهمها لمشاكلها السياسية وخاصة للمشكلة الفلسطينية .

ليس لنا أن ننكر ذلك التناقض الجالس بين الأولوية السياسية والأولوية الاقتصادية التي سادت ندوة الحوار ، وذكروا ذلك الخلاف بتلك الثنائية القديمة بين المثالية (طليان الفكر) والمادية (طليان المادة) ، ومع ذلك فلم تكن التناقضات بين الشرق والغرب في هامبورج بهذه الحدة أو بهذه الراديكالية ، فمنذ عام 19٧٣ يعيش هذا الحوار ويتطور كهيئة من صيغ التواصل الحضاري . ما معنى كلمة حوار ؟ أو ماذا نتوقع لنا من الحوار ؟ استخدم وزير الخارجية الفرنسي السابق ميشال جوير كلمة الحوار الأوروبي العربي لأول مرة ، ونشأ هذا الحوار كشيء عن ضرورة التعاون بين العالم العربي وأوروبا كوسيلة من وسائل الاستقرار السياسي والتكامل الاقتصادي والحضاري .

ليست السياسة كهدم وإنما كفن الممكن (بسمارك) أو كفن ثقب الألواح السمكية (ماكس ثير) هي البديل المناسب للتفاهم بين غرب أوروبا والعالم العربي باعتبارهما مجتمعاً ذا مصير مشترك . هكذا أعلن الحوار للفتن والمؤسس على قواعد ثابتة كوسيلة للتقارب العربي الأوروبي .

وما معنى الحوار ؟ لن ندخل هنا في مناقشة التفسيرات المختلفة لمضمون لفظ حوار ، ولكنه كان من الواضح أن الحوار - بمفهوم سقراط وأفلاطون - هو الجملة والجملة المضادة (الفكرة والفكرة المضادة) من أجل تعريف الشيء ومن أجل النفاذ إلى الحقيقة . الحوار « كحديث بين طرفين » كما هو الحال في علم الكلام وعند فلاسفة اللاهوت في العصور الوسطى في مناقشة الشيء ، ما له وما عليه من أجل الوصول إلى المعرفة الجيدة . هذا التعريف ينطبق أيضاً على الحوار العربي الأوروبي ولكن للمشكلة هي أنه لا توجد حقيقة نهائية هنا ، وإن وجدت من خلال الحوار فليس لهذه الحقيقة الزلم قانوني ما . فالحوار العربي الأوروبي يشبه في هذا الحوار بين «الشمال والجنوب» و«الجنوب والجنوب» ، فهو في الواقع ليس إلا أملياً من أساليب الدبلوماسية الحديثة . وهذا يشرح لنا لماذا أن هذا «الحوار» هو من البداية من وظائف وزارة الخارجية ومن مهام رجال السلك الدبلوماسي . على أية ركيزة يرتكز الحوار ؟ لا جدل في أهمية تأسيس هذا الحوار من خلال مؤسست بعينها كخطوة رئيسية من

أجل التعاون النبوي بين الطرفين . تمارس لجنة مكونة من السفراء وظيفية المؤسسة المركزية ويرأس هذه اللجنة بالتأويل سفير من الطرفين ، وتجتمع هذه اللجنة مرتين سنوياً . وخلال هذه الاجتماعات تحدد صيغ والبرامج الحوار وتنشأ المشاريع الثقافية والاقتصادية والاجتماعية ، وتدرس هذه الموضوعات بواسطة لجان مشتركة من الخبراء . وتقوم مجموعة عمل بمهمة التنسيق بين مجموعات العمل المختلفة لكفاءة الفعالية والاستمرارية - هذا هو بالأجمال الإطار التنظيمي للمسؤول عن الحوار .

مشكلة هذا الحوار البارزة هو أن العالم العربي منذ عام 1٩٧٣ يشكل منظراً يحسب من حيث إمكاناته الاقتصادية صورة طرف متكافئ للطرف الأوروبي ، لكنه في الحقيقة لا يشكل قوة اقتصادية متلاحمة ، أو لفتل إبه في بداية الطريق إلى تكوين مثل هذه القوة .

إن نظرة سريعة إلى علامات التبادل التجاري للدول العربية توضح كيف أن التصنيع في العالم العربي يلتهم بشكل متزايد حصيلة الصادرات العربية . ومن ثم فعلى أن نسأل من جديد أي طرف يتبع الطرف الآخر أو يتوقف اقتصاده على الطرف الآخر .

وأياً كان الأمر فإن التعاون الاقتصادي يمثل علاقة تبادل وطيدة لا نجد مقابل لها في ميادين السياسة والثقافة .

قد يختلف الموقف في أبواب السياسة والثقافة من حيث الظاهر ، فقد أبدى «إعلان فيينا» موقف العرب الخاص بضرورة حل مشكلة الشرق الأوسط ، ولكن التطبيق العملي لهذا الإعلان ما زال مفتقداً . ما زالت قضية الشرق الأوسط متروكة للفتن العظمين : الولايات المتحدة والاتحاد السوفيتي . والعنصر على حال هو أوروبا والدول العربية .

جميع ذلك يوضح أن مفهوم الحوار بلا جدوى طالما أنه لا يدخل في حساب ميادين السياسة والثقافة والاقتصاد والاجتماع على حد سواء . قد يبدو أن الحوار في مجال الثقافة أكثر تطوراً منه في ميادين السياسة ، ولكن التحقيق العملي على هذا المستوى أيضاً ما زال متخيباً للأمال . ما زالت العلاقة بين أوروبا والغرب في هذا الميدان تدور في فلك تلك المفاهيم القديمة : الحروب



الصليبية ، ناليون في مصر ، الأتراك على أيوب فينا ، الاستعمار الأوروبي ، القدرة أو الاتكالية العربية .

في هامبورج أبرز الجانب العربي معرفته بالتاريخ الأوروبي والحضارة الأوروبية في الماضي والحاضر وأظهر كفاءته من خلال تمكنه من اللغات الأوروبية كشرىك مثالي للحوار مع أوروبا ، ولا حاجة الى القول في القدرات اللغوية لا تقتصر هنا على اللغة كأداة أو وسيلة تعبيرية فحسب .

ولكن التفاوت في الاهتمامات والأولويات كان من الواضح يمكن غلب على الجانب العربي الاهتمام بالدراسات للثقافة بأوروبا في فكر المثقفين العرب وغلبت بالدراسات الخاصة بالمرح والتقصه والفيلم كلامة من علامات التحول والتطور الحضاري . وتناول الحديث أيضاً العلاقة بين العالم العربي والعالم الثالث . . الخ . أما الأوروبيون فقد أبرزوا مهاراتهم للمرفية في مجال الدراسات الإسلامية والفكر الاجتماعي والدورلت الخاصة بالمجتمعت

الصناعية والمتقدمة . كان مستوى النقاش على درجة عالية من التجريد . أما للموضوعات العملية : مثل البنية الضرورية ، أي المؤسسات التي يحتاجها الحوار ، تشجيع الدراسات اللغوية والدولت الثقافية ، وتحديث تطوير الكتب التعليمية ، وتحليل «صور العالم» التي تنقلها وسائل الاعلام وتبثها في الأذهان ، تبادل العلماء ، وتشجيع مشاريع البحث للمشارك . هذه للمشاكل العملية لم تتناش في الندوة الا عابراً .

وبإيجاز فإن الأمر يتطلب جهوداً مكثفة من الطرفين من أجل تثبيت دعائم الحوار كمؤسسة ثقافية وسياسية تعمل من أجل تحسين العلاقات بين الطرفين بطريقة فعالة .

ربما ما زلنا في البداية ، ولكن كل بداية صعبة . الحوار بين الدبلوماسيين والمؤسست ليس عسيراً ولكن الحوار بالنسبة للمواطنين الذين يعيشون في كلتا الحضارتين هو مسألة حيوية لا يجب أن تتركها للدبلوماسيين أو المؤسسات الحكومية وحدها .



## المجموعات الشرقية في مكتبة الدولة في باقاريا

عام ١٨٥٨ تمكن مدير مكتبة البلاط والدولة آنذاك . البروفسور كارل هالم من شراء مجموعة الكتب والمخطوطات الصغيرة بالمستشرقين - مارك سكاتزيمير (١٧٨٢ - ١٨٥٧) . وضمت للمخطوطات مع ما يقارب الثلاثين ألف كتاب مطبوع إلى محتويات مكتبة البلاط والدولة . وتتضمن مدى ضخامة هذا العدد من المؤلفات التي أضيفت إلى المكتبة إذا علمنا أن معدل الاضافات السنوية من الكتب والمشتريات إلى المكتبة كان لا يتجاوز ثلاثة آلاف عنوان آنذاك . وتتابعت سلسلة أعم للشريات بفضل مجموعة أستاذ الدراسات الشرقية في ميونيخ ، ماكروس يوزف موللر (١٨٠٩ - ١٨٧٤) التي تم جمعها في الشرق ، ومجموعة المخطوطات القيمة الخاصة بالرعاة الإيطالي جيزيب كايروتي (المتوفي عام ١٩١٩) .

وبعد الحرب العالمية الثانية تمكنت المكتبة من الحصول على تركة للمستشرق إميل غرازل Emil Graetz (١٨٧٧ - ١٩٥٧) . وكان بينها من مخطوطات الحقول الإسلامية وسدحا مائة مخطوطة ومخطوطة .

وحتى السادي والثلاثين من ديسمبر ( كانون الأول) عام ١٩٨١ ذكرت المكتبة امتلاكها ٥٧٣٦١ مخطوطة شرقية .

وحتى ٣١ ديسمبر (كانون الأول) ١٩٨١ بلغ مجموع ما تضمه المكتبة من الكتب بلناتها الأصلية حوال (٣٥٠٠٠) كتاب عربي وحوالي (٤٤٠٠) كتاب فارسي وحوالي (١٣٣٠٠) كتاب تركي وما يقارب (١٤٦٥٠) كتاباً عبرياً وحوالي (٧٨٠٠) كتاب باليديدية بالإضافة إلى بضعة آلاف بلنات أخرى من الشرقيين الأدنى والأوسط . ويضاف إلى ذلك (١٤٢٦٢) مجلداً وكراً من الهند (بالسنسكريتية والهندية ، الخ) و (٢٧٧٨) من التبت ، و (٥٥٠) من مونغوليا ، و (١٣٦٠٠٠) من الصين ، و (٥٣٠٠٠) من اليابان ، و (٦٠٠٠) من كوريا ، و (٣٨٠) من تايلند و (٣٥٠) من فيتنام .

وتتراوح عدد الكتب المطبوعة بلناتها الأصلية التي تصاف سنوياً إلى المكتبة بين (١٠٠٠٠) و (١٢٠٠٠) مجلد . وهناك ما يقارب المائة ألف كتاب بلنات أوروبية عن الشرق .

ومن الجدير بالذكر أيضاً أن مكتبة الدولة في باقاريا تمتلك ، بالإضافة إلى الكتب والمخطوطات الشرقية أو التي تبحث في شؤون الشرق ما يقارب العشرين تركه من مستشرقين ، يحتوي بعضها على مجموعات في غاية الأهمية من الرسائل والأبحاث العلمية غير المطبوعة .

مراجعة : عبد الوهاب ملا

تنظمت مكتبة الدولة في باقاريا في مطلع هذا العام أكبر معرض لها عن الشرق تحت عنوان «الكتب في الشرق» وتنتشر مجموعة المخطوطات والمطبوعات الشرقية في مكتبة الدولة بباقاريا من أهم وأكبر المجموعات في أوروبا .

«الفصل بين الدراسات الشرقية والفكر الشرقي ، وبين الدراسات اليونانية والفكر اليوناني ، فيه تميز لا يبرره الاختلاف الحقيقي بينهما ، وإنما منبعه التسلف والاحجاب ، فمن وجهة «علم تاريخ الشعوب» يجب أن ينظر إلى سكان آسيا وأوروبا كأصناف أسرة واحدة ، لا يجوز فصل تاريخ كل منها عن الآخر ، لذا ما أفرد فهم الكل فهماً صحيحاً» .

هذا ما كتب فريدريش شليكل F.Schlegel عام ١٨٠٨ .

اكتشف مفكر وأدباء الحركة الرومانتيكية ، الشرق حديثاً ، من حيث مكانته في التاريخ البشري ، وأفضيته للغرب . وبدرك كل أسنان اليوم أن الشرق والغرب مرتبطان بعرض السياسة والاقتصاد والأصول الحضارية .

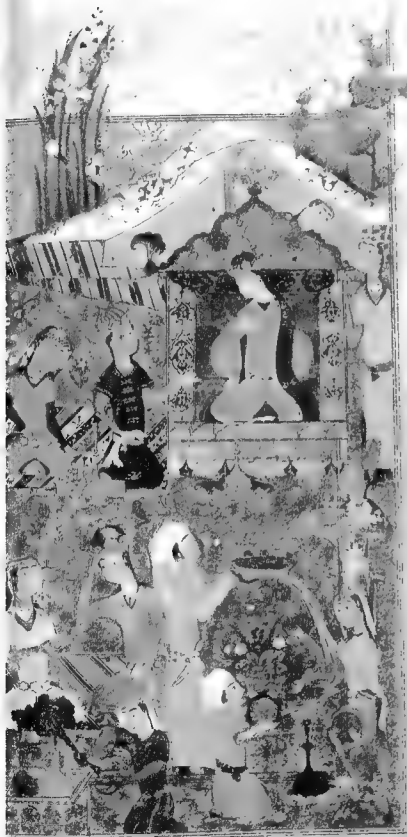
ولم تقطع أواصر الاتصال بين الشرق والغرب انقطاعاً كاملاً على الإطلاق . وكما على ذلك نذكر تاريخ إحدى المكتبات الأوروبية الكبرى التي تغير اسمها باستمرار من «مكتبة البلاط» إلى «المكتبة المركزية» ، «المكتبة القومية» ، وأخيراً باسم «مكتبة الدولة» ، والتي ظلت رغم ذلك وعلى الدول مكتبة باقاريا الحقيقية . إن تاريخ هذه المكتبة هو في نفس الوقت تاريخ مجموعات الشرق ، وهو تاريخ تتابع مبهر للأحداث ، وتاريخ لا تخلو فصوله أحياناً من الدرامية .

بدأ هذا التاريخ بتأسيس المكتبة . تأسست مكتبة البلاط في ميونيخ كما هو معروف أولاً بإشراف مكتبة السياسي يوهان ألبرشت فيدمانشتير (١٥٠٧ - ١٥٥٧) عام ١٥٥٨ .

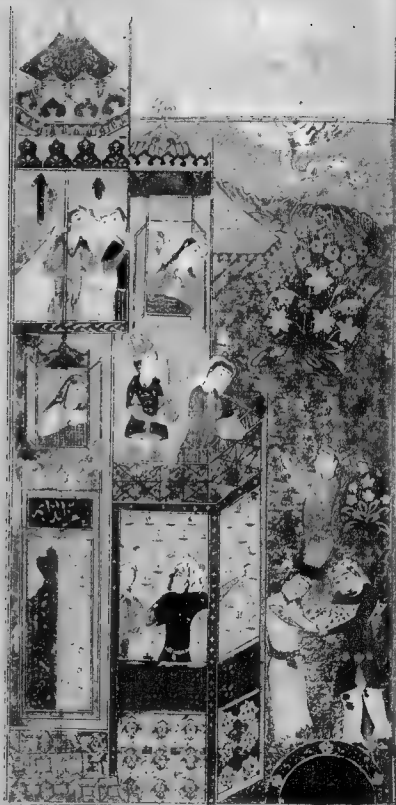
وكان المستشار والقانوني فيدمانشتير رجلاً ذا ثقافة واسعة . وكان يهتم بوجه خاص بلنات الشرق الأوسط وأدبها . وبناء على ذلك فقد توفرت في مكتبته مجموعات كبيرة من المخطوطات والكتب باللغات العبرية والسريانية والأرمنية والعربية . وأصبحت منذ ذلك الحين جزءاً أساسياً من محتويات المكتبة ، فبعد مرور أربعين عام ، تم اختيار ما يقارب عشر مجموعات للمعرض الحالي من محتوياتها .

لقد ازداد حجم المجموعة الشرقية بعملية الشراء الكبيرة التالية ، عندما قام نفس الدوق ألبرشت الخامس من أسرة فيتلباخ Wittelsbach (١٥٢٨ - ١٥٧٩) بإشراف مكتبة يوهان ياكوب فوكر (١٥١٦ -

١٥٧٥) عام ١٥٧١ .



حمدي :  
يوسف وزليخا ،  
تركيا ، نحو عام ١٥١٥ م .



حمدي : يوسف وزليخا ،  
 تركيا ، نحو عام ١٥١٥ م .  
 من مقتنيات مكتبة الدولة  
 في أنقرة . معرض  
 «الكتاب في الشرق» ،  
 ربيع عام ١٩٨٣ .



أريق كبير بأربعة آذان . القرن الثامن قبل الميلاد ،  
متحف الأناضول ، أنقرة .



جرّة بمزلق ، منتصف القرن الثامن وبداية القرن السابع قبل الميلاد .  
متحف الآثار ، اسطنبول .

## فنون الأناضول عبر خمسة آلاف عام في معرض المجلس الأوروبي الثامن عشر في اسطنبول

القريبة تولى الحكم فيها العثمانيون (نسبة الى قبيلة من الشعب التركي سميت باسم مؤسسها عثمان) الذين كونوا امبراطورية كبيرة امتدت حدودها في القرن السادس عشر من هنغاريا وبحر الأدرياتيك الى العراق ومصر . . .

لستهدف معرض المجلس الأوروبي الثامن عشر أن يقدم هذا التاريخ الطويل من خلال الفنون التي أنتجتها هذه اللقاعات الحضارية للمتلاحقة . وانتقيت لهذا الغرض ٥٠٠٠ قطعة فنية من نحو ٥٠ متحفاً تركيا ، واستمرت مجموعات فنية أخرى

تمثل الأناضول - الموطن الأصلي للترك - حلقة الوصل بين آسيا وأوروبا . ويذكرنا الكوبرى المائم ذو الطابقين الذين يصل بين شطري اسطنبول أننا في نقطة اللقاء التاريخي بين عالمين وحضارتين . تعاقب على هذه القطرة الأرضية في آسيا الصغرى الكثير من المحقبات التاريخية للتميزة ، والتقت فيها شعوب متعددة وحضارات مختلفة من بلاد الرافدين ومن فارس والهند والصين وكذلك من أوروبا . واصبحت على أرضها عناصر من الحضارة الاغريقية والرومانية البيزنطية وحضارات الشرق . وفي العصور

من البلدان الأوروبية لاستكمال هذا العرض . وانقسم العرض  
الى قسمين :

القسم الأول : من المصور الأولى حتى نهاية الحقبة البيزنطية .  
القسم الثاني ، من حكم السلجوقيين حتى نهاية الامبراطورية  
العثمانية .

على تقاض السلاجقة في آسيا الصغرى قامت الدولة العثمانية  
كقوة كبرى في بداية القرن الخامس عشر ، ومع صعود  
العثمانيين ، واستيلاء «محمد الفاتح» على مدينة القسطنطينية ،  
مركز الآثار البيزنطية ، تكون طراز في جمع في طياته  
تأثيرات مختلفة : تيار بيزنطي سلجوقي في العمائر وبناء للمساجد ،  
وتيار إيراني في الخزف والفسيفساء والتصوير ، وتيار آخر وثيق  
الصلة بالغرب نجذاته في هندسة القصور والمساجد ذات القباب  
وزخارف الجدران والسقوف ، ونجد كذلك بعض التأثيرات  
الأوروبية في نقوش الأقمشة المخملية . وعلى الرغم من مختلف  
التأثيرات فقد احتفظت جميع فنون هذه الحقبة بطابعها الاسلامي  
اللميز الذي يلمسه الناظر لأول وهلة . فجميع هذه التأثيرات  
قد انصهرت في مفهوم الفن الاسلامي .



نقوش يازدة .  
سيدة تجلس على كرسي . وتلف ذراعها حول رجل مرصع ، ارتفاع ٧٥ سم .  
نهاية القرن الثامن وبداية القرن السابع قبل الميلاد ، متحف اللوفر .



علاقة للقدور . بداية العصر البرونزي . بداية الملم الألف الثالث قبل  
الميلاد ، متحف ملاتيا .



نقوش بارزة . في الجزء الأيمن «أسد» وفي الجزء الأيسر «فهد» .  
متحف الآثار في إسطنبول . النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد .





رأس رجل من البرونز ، القرن الثاني بعد الميلاد ، متحف الحنارة ، أنقرة .



جزء من بلاطة ، مشتملة الأخلاص . المصر السلجوقي . القرن الثالث عشر .  
قونيا لم تشر بعد . حفريات عام ١٩٦٥/١٩٦٧ .



جزء من صحنه . سراييك أو خرف . المصر السلجوقي . القرن الثالث  
عشر . قونيا لم تشر من قبل .



جزء من بلاطة . متحف قونيا . القرن الثالث عشر الميلادي ، حفريات  
١٩٦٥/١٩٦٧ لم تشر من قبل .

بهذا العمل والشهرة غير المنتظرة التي أصبحت فجأة من نصيب ترجمته القرآنية .

حياة مكتملة عارمة ، حياة منتظمة منضبطة - نشاط علمي ومع ذلك ، فقد شاء القدر - كما يصح لنا أن نقول اليوم - أن يضع أعماراً من حياته ، بسبب الحرب التي دفعت إلى شمال إفريقيا ، وبسبب الأسر الذي نال به بعد ذلك حتى أمريكا الشمالية .

لم يكن طريق حياته سبلاً ممهداً : فمع أنه نال إجازة الدكتوراه وهو في الثالثة والعشرين ، وإجازة الكفاءة للتدريس الجامعي بعد ذلك بعامين ، إلا أن الأزمة الاقتصادية الكبرى كانت قد حلت بعد ذلك ، ولم يحصل على الاستدعاء لمنصب الأستاذية في يون إلا عام ١٩٤١ ، في وسط معمة الحرب ، ليخلف بول كاله Paul Kahle هناك ؛ وبعد ذلك بقليل حل ذلك الفاصل الكبير الذي مزق كل ما كان قد بدأ به مرة واحدة . وحتى الأحوال التي تلت الحرب ، والتي انقضت في جامعة تدمر معظمها ، لم تكن بالسنوات اليسيرة . ثم جاء الاستدعاء لمنصب الأستاذية في يونيو عندما كان قد أتم الخمسين وتقبل الاستدعاء فوراً ودون قيد أو شرط ، وعاد إلى المكان الذي درس فيه .

ولم يعد الوضع كما كان عليه عام ١٩٣٥ . ففي هذه الأثناء كانت ترجمتان للقرآن قد صدرتا ، أحدهما لرينشارد ريل Richard Rell (١٩٣٧ - ١٩٣٩) والأخرى لريشيس بلاشير R. Blachère (١٩٤٩ - ١٩٥٠) ، وقد نمت الترجمتان عن تدقيق فكري عميق في تركيب النص المعقد . إلا أن باريت لم يدع لذلك مجالاً يؤثر على ما عزم عليه . وقد بدت له محاولات يبل المقعدة لتقسيم النص القرآني مشيرة للاهتمام باعثة على الابتكار ، إلا أنها لم تكن مقنعة . ولم تكن الأسباب التي استند إليها للمستشرق البريطاني في قراره واستنتاجاته معروفة أيضاً . وقد عالج باريت نفسه للمسائل الانشائية التقنية بكثير من التحفظ والاحتياط . ولم يترك اهتمامه على إيضاح التقنية بكثير من التحفظ والاحتياط . وقد أشار في ترجمته إلى الوقفات الواضحة البينة بمقاطع مثية . ولم يتعرض في تعليقه

في الحادي والثلاثين من يناير (كانون الأول) ١٩٨٣ توفي للمستشرق الكبير رودى باريت الذي يعد من أعلام البحوث الإسلامية في الغرب . وقد تمتع بفضل ترجمته وتفسيره للقرآن الكريم بتقدير عالمي رفيع . وفي كلمة النسخ التالية يسجل يوسف فان إس Joseph van Ess ، خلف الفقيد في منصب الكرسي الجامعي لتدريس اللغات السامية والبحوث الإسلامية في جامعة توينين ، مناقب هذا العالم الألماني الكبير ويقدم عرضاً يقيم فيه أعماله وإنجازاته العلمية .

ولد رودى باريت في ٣ أبريل (نيسان) ١٩٠١ في هتدورف بالقرب من فريدنشتات في شفرترفالد لأب قسيس . وقدم أطروحة الدكتوراه عام ١٩٢٤ لدى للمستشرق إرنو لينمان في توينين ، حيث حصل بعد ذلك بعامين على إجازة التدريس الجامعي . وبعد حصوله على إجازة التدريس الجامعي عمل في بادو الأمر استناداً لمساعد في معهد الدراسات الشرقية في توينين . وفي عام ١٩٣٠ حصل على تكليف تدريسي في جامعة هايدلبرغ ، حيث عين عام ١٩٣٥ أستاذاً غير نظامي . وفي ١٩٤١ استدعي ليحلل الكرسي الجامعي لتدريس الأسلايات واللغات السامية في يون . ومن عام ١٩٤١ إلى ١٩٤٦ انتقل مدرج حياته العلمية بسبب الخدمة العسكرية أثناء الحرب وبسبب أسرته بعد ذلك . وفي عام ١٩٥٦ تسلم الكرسي الجامعي للغات السامية والأسلايات في جامعة توينين ، وظل مستقلاً بمنصبه هذا إلى حين تقاعده في ١٩٦٨/٦/٣٠ .

عندما توفي رودى باريت بعد مرض قصير الأمد ، وقد بلغ الثانية والثمانين من عمره تقريباً ، كان قد أتم ما سبق وأراد إيجازه . المشروع الكبير الذي خطه لحياته وهو في الخامسة والثلاثين من العمر هو القيام «ترجمة قرآنية علمية جديدة مشروحة شرحاً موجزاً» . وعندما احتفلنا بعيد ميلاده السبعين ، كان المجلد الثاني لهذا العمل ، وهو الشرح والحواشي الملحق بالترجمة ، قد صدر تواتراً .

وقد ارتبط أسمه بهذا العمل : إذ لم يعد في مستشرق لثاني متخصص بالدراسات الإسلامية يستخدم ، بعد صدور عمله ، أيّاً من الترجمات القرآنية السابقة .

لقد ظل كل ما قد نشره قبل ذلك حدثاً صغيراً بالمقارنة



پاريت الأخرى . وهالك أيضاً أبحاثه الأساسية في موضوع تحرير  
الرسم والتصوير في الإسلام التي نشأت من خلال إلمامه الدقيق  
بسنّة الرسول وأحاديثه ، حيث يتم التعرض الى هذا الموضوع لأول  
مرة بصورة ملموسة . وقد تلقى مؤرخو الفن أمثال إيتنجاوزن  
Eitinghausen أو غرابار Grabar المادة التي قدمها پاريت في هذا  
المجال ، وهي ما زالت تنتظر تنسيقاً تاريخياً فكرياً شاملاً .  
ومن الأعمال للشجرة أيضاً الدراسة التي قدمها بعنوان «الإسلام  
والترك الثقافي » Der Islam und das griechische Bildungsgut  
التي أصدرها خلاصة لمستوى الأبحاث عام ١٩٥٠ ، قبل فترة  
من عودة ازدهار أبحاث الفلسفة الإسلامية في ألمانيا مجدداً على  
يادي تلميذ پاريت : يورغ كرامر Jörg Krämer . ولا داعي الى  
الإشارة الى مدى ما أثاره پاريت أخيراً من نقاش مجدد حول  
قضية المرأة في الإسلام ، وذلك بالموقف الذي اتخذته إزاء هذا  
الموضوع في دراسة طليعية صدرت عام ١٩٣٤ . وكان الموضوع  
آنذاك ، عام ١٩٣٤ ، جديداً ، لأنه لم يكن موضوعاً راسخاً  
بالضرورة ؛ ولم يكن پاريت قد اهتم بدراسته بسبب جدته  
الفعلية ، وإنما لأنه لم يكن يعتبر وجود حد فاصل بين الإسلام  
«الكلاسيكي» والعصر الحديث . وقد كرس للدراسات القرآنية  
جزأاً كبيراً من حياته .

لقد كان يشعر بالتماطف التقاد إزاء الإسلام . وقد عمل ، في  
بيئة مسيحية ، على كسب التفهم لهذا الدين الذي كان وما زال  
يُنظر إليه بالعداء . ولتحقيق ذلك بادر - وهذا ما لم يكن أمراً  
بديهاً قط بين المستشرقين المتخصصين بالإسلاميات منذ جيل  
من الزمن - الى مخاطبة الجمهور والرأي العام بلقاء المحاضرات  
والأحاديث الإذاعية .

لقد كان باحثاً معتزلاً . ولم يكن بحاجة الى الدعم للمالى لمشاريع  
أبحاثه . ولم يكن يقوم بأية أسفار بغرض البحث . وخلال فترة  
عمله في توبنجن لم يزر الشرق سوى مرتين . وحتى قبل ذلك -  
بفض النظر عن تجرته القسرية في شمال إفريقيا - لم ير الشرق  
الا مرة واحدة ، عندما سافر بعد حصوله على درجة الدكتوراة  
الى القاهرة ، حيث كان أستاذه إبنو ليتمان عضواً في الأكاديمية ،  
وكان يدرس في الجامعة آنذاك .

لقد كان لرودي پاريت ما ليس بالديهي في الدوائر  
الأكاديمية كما في أي مجال آخر : لقد كان سيذاً بمعنى  
كان سيذاً بمعنى الكلمة . وقد كنا نقدره ونحترمه .



الى ذلك بكثير من التفصيل . ولم يتركز اهتمامه على إيضاح  
مسائل تحرير النص بقدر اهتمامه بإيجاد المعنى المطابق للآيات  
للنزلة . فكان يريد تفسير القرآن من خلال نصوص القرآن ،  
متحرراً من عبء الشروح الفقهية والدينية للمفسرين والشارحين  
المتأخرين . وهو عمل شاق لا يمكن وصفه .  
ولم يكن يتوفر لديه في بادئ الأمر من مراجع  
مساعدة في ذلك سوى مجسم فلوجل لألفاظ القرآن ، وهو مجسم  
ألفاظ خالص دون إيراد للجمل والمترادفات التي تحتوي على هذه  
الألفاظ . إن مثل هذا العمل المنفرد من الضخامة والمشقة  
بحيث ربما كان سيحتاج اليوم الى العديد من طلبة البحوث  
المتقدمين لكي يملأوا فيه ، وقد أضاف الى الترجمة ما توصل  
اليه من إيضاحات بوضوح كشرح متممة داخل أقوال .  
وبذلك أصبحت الترجمة أوضح من الأصل . لقد فضل  
پاريت الدقة على الأمانة اللغوية ، ويبدو أنه من العسير أن  
يحصل المرء على كليهما معاً .  
ومهما بلغ هذا الانجاز من الأهمية ، فليس لنا أن ننقل أعمال

# KLEINES LEXIKON DEUTSCHER WÖRTER ARABISCHER HERKUNFT

HERAUSGEGEBEN VON  
NABIL OSMAN  
VERLAG C. H. BECK



## عالم الكتب

قاموس الكلمات الألمانية  
ذات الأصول العربية

المؤلف : الدكتور / نabil عثمان

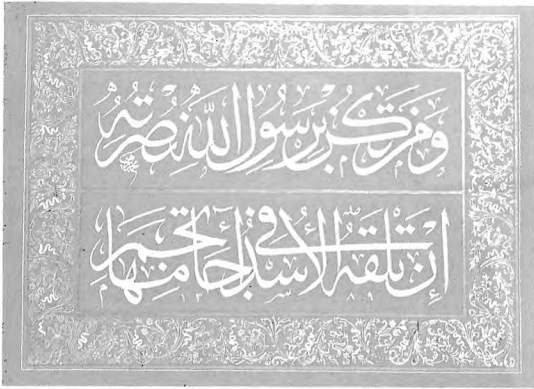
دار النشر : س . ه . بيك - ميونيخ . Verlag C. H. Beck

أدأقت بالألمانية قنجان قهوة Tasse Kaffee ، فكلمة Tasse الألمانية هي الكلمة العربية «طاسة» وكلمة Kaffee هي الكلمة العربية «قهوة» .  
اختار الكاتب حوالي خمسماية كلمة ألمانية ذات أصول عربية واحدة يشرح جذورها في هذا الكتاب الذي وصفته صحيفة فرانكفورتر ألسماينه بأنه « يذكّر بالآثر الكبير  
للمصانة العربية الإسلامية على العرب ولوروا . . . هو بمثابة « محاضرة قصيرة مشتمة عن هذه المصانة العربية التي أقرت في جذور بعض الكلمات الألمانية والأوروبية عن  
طريق الأندلس وصقلية » .

بحانب الكلمات والمصطلحات العلمية دلت الأصول العربي للتداول حتى يومنا هذا في الفلك الأوروبية في مجال الطب والملك والرياضيات والكيمياء يورد الكتاب كلمات  
ألمانية متفرقة ، منها على سبيل المثال كلمات :

Admiral	: أمير الرحل	Arsenal	: دار الصناعة
Talisman	: طلسم	Ziffer	: (عدد) : صفر
Joppe	: جبه	Magazin	: مخزون
		Gazelle	: غزالة

والكتاب رشم صفر حجمه متنوع في إعداده وفي شرحه لأصول الكلمات بشكل مبسط موفق وفي اختياله للمفردات الشائعة في اللغة الألمانية .



يقدم كامل إبراهيم .

### كامل إبراهيم : فن الخط العربي

ليس فن الخط العربي فناً للجمال فحسب وإنما أيضاً للحياة ، فقد احتفظ هذا الفن بإسائه على مر العصور ، ولربط بالدعوة الإسلامية ودستورها ارتباطاً عضوياً وحيوياً .

مر فن الخط العربي بمراحل مختلفة :

تمثلت المرحلة الأولى في العمل على استقرار قواعد الكتابة بحروف عربية ، بعد أن كانت الكتابة العربية تختلط بمزيج من الآرامية والسريانية وغيرها من الكتابات التي كانت منتشرة آنذاك .

وتمثلت المرحلة الثانية في الاهتمام بمتطلبات الكتابة . . . من الورق الذي استجلبت صناعته من الصين ، ثم الأحبار والأوانيا ودرجات ثباتها ثم أنواع الأقلام وأكثرها ملائمة لأنواع الورق ، وبذلك استكملت أساليب الوضوح والجمال .

أما المرحلة الثالثة فقد تمثلت في تطوير أشكال الحروف وتجميلها وتنويعها وزخرفتها ، وهو ما يعتبر باكورة ظهور المدارس الخطية كالمدرسة الحجازية التي اشتهرت بالحروف الفنية المفقورة والتي تعتبر أصلاً لخط الثلث والسخن ، والمدرسة المدينية التي تعتبر أصلاً لخط الكوفي .

ومن حيث التوصيف يقوم فن الخط على أربع دعائم :

أولاً : الاحساس الجمالي لدى الفنان ومدى توفر عناصر هذا الاحساس لديه .

ثانياً : المقدرة التصويرية ثم التصويرية . ، بقدر ما تهيأ للفنان من عامل النص . كالدراستات الغنية واللغوية والخيال ومن الاختيار والإطلاق . ثم من مقدرة على التصوير والتشويق بما توفر لديه من خبرة ودربة ، بقدر ما ينبغي ويضيف الجديد إلى عالم هذا الفن .

ثالثاً : الترابط الزماني بمعنى توالي الحروف في الكلمة ، أو توالي الكلمات في العبارة تواليًا إيقاعياً منسجماً بعيداً عن التخطئ والتناثر والمشوائية أي ما يسمى بالسلالة الزمنية .

رابعاً : الترابط المكاني بمعنى ترابط أجزاء الحرف الواحد كموقع الف الطاء من جسمها وموقع التقاطع من الحروف المدمجة . . لأن حروف الأبجدية العربية تتكون من أكثر من جزء ، وكذلك الترابط المكاني للكلمات في العبارة الواحدة مع اتباع الأصول المعمورة لدى خطاطي هذا الفن عند استخدام التركيب .

